cinema

nr 5
ANUL IV (41)

revistă lunară de cultură cinematografică

BUCUREŞTI – MAI – 1966



cinema
revistă lunară de cultură cinematografică

SUMAR

ÎN ÎNTÎMPINAREA FESTIVALULUI INTERNAȚIONAL AL FILMULUI DE ANIMAȚIE, MAMAIA '66 — pag.
Ancheta internațională a revistei «CINEMA» 1
PANORAMIC PESTE PLATOURI
Primăvară promițătoare, de *Eva Sîrbu* 2
PUNCTE DE VEDERE
Victor Iliu: Experimentul este necesar — convorbire realizată de *Valerian Sava* 2
O FIȘĂ PE LUNĂ
Ilinca Tomoroveanu, de *E.N.* 8
CRONICA CINE-IDEILOR
Preambul — de *Ov. S. Crohmălniceanu* 9
REALISM 20
Avangarda și mimarea ei, de *Horia Bratu* 11
FILMUL ROMÂNESC ÎN CIRCUITUL INTERNAȚIONAL
Alfredo Bini, Pier Paolo Pasolini și o Orestie românească, de *Rodica Lipatti* 13
PROFILURI REGIZORALE ROMÂNEȘTI
Liviu Ciulei, de *Iordan Chimet* 14
OASPEȚI DE PESTE HOTARE
Kirk Douglas, de *Maria Aldea* 17
CRONICA FILMULUI STRĂIN
Balada unei nopți pragheze **(Atentatul)**, de *Mircea Mohor* 17
Che bella voce! **(În genunchi mă-ntorc la tine)**, de *Romulus Vulpescu* 18
S.O.S.: Omul! **(Trei pași pe pămînt)**, de *Alice Mănoiu* 18
Maugham, courrier du coeur **(Soție fidelă)**, de *Al. Crețulescu* 19
Între șarjă și parodie **(Operațiunea «Î»)**, de *M. Mihail* .... „
«M» **(Nu sînt copaci pe stradă)**, de *Marian Andrei* .... „
Jocul de-a aventura **(Gentlemanul din Cocody)**, de *Magda Mihăilescu* .... „
Transpunere sau refacere **(Noaptea Iguanei)**, de *D.I.S.* 20
CRONICA TELEVIZIUNII
Telecronica... ideilor, de *Valentin Silvestru* 21
CRONICA DOCUMENTARULUI
Reușite, de *Ana Maria Narti* 22
CRONICA FILMULUI DE ANIMAȚIE
Sumarul unui an, de *Ion Frunzetti* 22
CULTURA SĂLII DE CINEMA
În obiectiv: Cinematograful «Timpuri Noi» de *M. Hulubaș* 24
Colocviu despre regie cu Mircea Mureșan, Lucian Giurchescu, Romulus Vulpescu, Manole Marcus, de *Al. Racoviceanu* 26
CORESPONDENȚE
Paris — Jean-Paul Belmondo: «Vreau să fiu luat așa cum sînt», de *François Maurin* 28
Moscova — **Război și pace** în patru serii, de *Elena Azernikova* 29
Atena — Un american la Atena, de *Gideon Bachmann* 30
Sofia — De la **Cavalerul fără armură** la **Luntrașul de pe Dunăre**, de *Ivan Stoianovici* 33
TRECUTĂ DE ȘAPTEZECI DE ANI DAR MEREU ACTIVĂ
Elvira Popescu, de *Jerzy Toeplitz* 34
DIN ISTORIA GENURILOR — Westernul
Pledoarie pentru gen, de *Atanasie Toma* 35
Westernul comic, de *I.C.* 37
PUNCTE DE VEDERE
Cea de-a doua identitate, de *S. Damian* 38
70 de ani de la primele proiecții cinematografice din România, de *B.T. Rîpeanu* 39
CRONICA CINEMATECII, de *D.I. Suchianu* 39
CARTEA DE FILM
Un Don Quijote care învinge, de *Ion Barna* 40
MERIDIANE — SECVENȚE — FILMUL PE GLOB
ȘTIRI DIN STUDIOURILE «SAHIA» ȘI «ANIMAFILM»

VIRNA LISI, actrița italiană cunoscută spectatorilor noștri din filmele **Cauze drepte, Laleaua neagră, Romulus și Remus.**

(Foto UNITALIA)

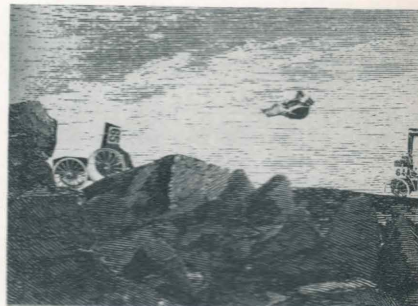
AMZA PELLEA, remarcat în mai multe apariții din filmele românești, a susținut primul rol de anvergură în **Haiducii**. În **Dacii**, el va interpreta rolul lui Decebal.

(Foto A. MIHAILOPOL)









WALERIAN BOROWCZYK — Polonia
ENCICLOPEDIA BUNICII

CE AȘTEPTAȚI DE LA FESTIVALUL INTERNAȚIONAL MAMAIA '66?

WALERIAN BOROWCZYK (Polonia) — Marele Premiu FIPRESCI; Premiul Festivalului de la Oberhausen, 1966:

— Posibilitatea de a constata că imaginația omului în slujba umanității va fi tradusă într-o formă artistică originală.

GÜNTER RATZ (R.D.G.) — Diplomă specială pentru animație la al V-lea Congres UNIATEC:

— O privire de ansamblu multilaterală asupra creației internaționale de animație. În primul rînd, mă interesează conținutul, forma, tehnica și arta filmelor. În al doilea rînd, îmi doresc convorbiri de specialitate și luări de contact prietenești cu maeștrii animației.

CARE CREDEȚI CĂ E, ÎN MOMENTUL DE FAȚĂ, PROBLEMA-CHEIE A ANIMAȚIEI?

ION POPESCU GOPO (România) — Marile Premii la Cannes, Tours, Karlovy-Vary, San-Francisco:

— Lucrînd în ultima vreme filme cu actori, am avut prilejul să observ evoluția filmelor de animație cu o oarecare obiectivitate. Pot spune că au trecut zece ani de cînd cinematografia de animație, abordînd subiecte majore, a promovat un număr de realizatori care vor fi, cîndva, grupați într-un fel de rol cinematografic de specialitate. Am observat la Festivalul de la Annecy 1965 o preferință a mai multor realizatori, din colțuri diferite ale lumii, pentru teme dramatice. Să fie oare un nou curent, care se va dezvolta în viitor, sau e doar o întîmplare?

Festivalul de la Mamaia 1966 va lămuri această întrebare. Sau va anunța noi drumuri. Aștept cu nerăbdare această manifestare.

ÎN ÎNTÎMPINAREA

Festivalului internațional al filmului de animație MAMAIA'66



JOHN HALAS — Anglia
ORCHESTRA SIMFONICĂ



ION POPESCU GOPO — România
FLOAREA

Ancheta internațională a revistei „CINEMA"

Am ales cîteva răspunsuri ale unora dintre cei mai reprezentativi artiști și critici ai animației mondiale.

ANDRÉ MARTIN (Franța) — realizator, critic, membru fondator al Festivalului de la Tours, al Primelor zile ale cinematografului de animație de la Cannes, al primului Festival de la Annecy

și

MICHEL BOSCHET — realizator francez:

— Acum ar fi necesar să se intreprindă un inventar complet nou al valorilor cinematografului de animație. Aceasta pentru a putea răspunde la provocarea subtilă și fundamentală pe care ne-o adresează dezvoltarea mijloacelor de comunicație și de expresie radio - electromagnetice (dintre care televiziunea nu constituie decît una dintre formele cele mai populare). Începînd din 1960, datorită evoluției mijloacelor de transmisiune vizual-sonore, cinematograful de animație ne face conștienți de transformările încă prea puțin cunoscute impuse relațiilor, stilurilor de expresie și chiar echilibrului senzorial clasic. Datorită și accelerării circulației informațiilor (sub ambalaje noi sau clasice) — vor fi modificate înseși obiceiurile noastre seculare de lectură, într-un sens pe care-l confirmă dezvoltarea tuturor mijloacelor electromagnetice. Astfel, alături de realizatorii care continuă să înregistreze formele de feerie, de umor, de satiră sau de fantezie — cristalizate în secolul trecut — apar, datorită noilor mijloace de comunicație, stiluri discontinue și paradoxale, fără ca să se știe clar care vor fi în viitor noile forme și funcțiunile acestora.

S. SPILLE (S.U.A.) — Marele Premiu la Festivalul filmelor de publicitate, Veneția 1964:

— Televiziunea a dus la lărgirea publicului desenelor animate, a imprimat acestora un stil modern și a eliminat multe din vechile stereotipii ale «cartoon»-ului. În anumite țări, timpul foarte limitat de producție la TV și jocul prețurilor au forțat experimentarea unor forme noi, și au dezvoltat niște tehnici mai economice. Această dezvoltare poate, în context, să dea un plus de spontaneitate filmului de animație. Dar, de asemenea, ea are și o latură negativă. Picasso a spus că trebuie să creezi zece instrumente și să folosești din ele cinci.

FODOR HITRUK (U.R.S.S.): Premiat la San Francisco, Veneția, Oberhausen, Leningrad, Belgrad.

— Animația cunoaște o dezvoltare uluitoare în tematică, în problemele abordate. Implicit și forma de expresie a noilor filme este extrem de diversificată. Din păcate însă, tentația de a face experimente de formă, de dragul experimentelor, este foarte mare, prea mare. Animația este o artă specific contemporană și arta contemporană este, indubitabil, cea care exprimă idei majore. Devenind un simplu joc de formă, animația poate ajunge la un impas.

BRUNO BOZZETTO (Italia) — șaisprezece Mari Premii la Veneția, Milano Mulhouse, Triest, Annecy, Viena, Trento, Melbourne.

— Cred că viitorul în filmul de animație este al genului didactic de largă popularizare. Filmele de animație pot să trateze chiar subiecte cu o amprentă psihologică, greu de realizat de către cinematograful normal. Probabil chiar filozofia și psihanaliza vor putea fi într-o zi studiate prin intermediul desenelor animate.

BERNARD GRUVER (S.U.A.) — Premiul Golden Eagle la Festivalul de la Cork, 1964:

— Spectatorii și autorii viitorului vor da cinematografului de animație locul care îi revine pe drept, adică acela al unui vehicul de poezie.

OLIMP VĂRĂȘTEANU (România) — Diplomă specială la Festivalul Internațional de la Veneția, Diplomă specială la Festivalul Internațional de la Gijon, Spania:

— Genul socotit altădată minor se dovedește a fi una din modalitățile cele mai apte de expresie ale filozofiei contemporane, iar filmele lui Gopo, realizate începînd din 1957, au ilustrat, printre primele, aceste posibilități.

Lumea de astăzi tinde către sinteză. Omul familiarizat cu viteza luminii și a sunetului nu are timp să asculte pe îndelete povestiri ample și liniștite. Animația îi oferă în mod ideal tocmai acea concentrare acută, directă, caracteristică artelor moderne, și se adaptează poate mai mult decît oricare altă artă ritmului secolului nostru. Iată de ce cred că animația este arta viitorului.

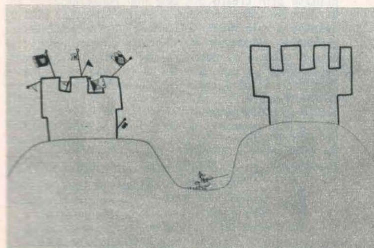
CUM VĂ IMAGINAȚI VIITORUL FILMULUI DE ANIMAȚIE?

JOHN HALAS (Anglia) — opt Mari Premii la Festivalul de la Veneția:

— Semnele arată că desenele animate se vor împărți în trei categorii și se vor dezvolta pe trei căi diferite: a) ca mediu al picturii în mișcare — o funcțiune creată de artiștii care au lucrat mai înainte în două dimensiuni și care acum ar vrea să-și extindă opera în trei dimensiuni; b) animația se va dezvolta substanțial ca un element de divertisment în televiziune, ceea ce s-a și întîmplat în Statele Unite și Marea Britanie; c) o lume complet nouă se va deschide pentru animație în domeniul educației, în predarea științelor și a tehnologiei.

VOJEN MASNIK (Cehoslovacia) — Director general al Cinematografiei de animație, vicepreședinte al ASIFA:

— Lucrez în domeniul animației de mai bine de 25 de ani și am urmărit încontinuu dezvoltarea progresivă a acestui gen de artă cinematografică. În ultimii ani, se remarcă o dezvoltare și o lărgire enormă, pe care spectatorii o admiră în egală măsură în sălile de cinematograf, cît și pe ecranul televiziunii.



BRUNO BOZZETTO — Italia
CELE DOUĂ CASTELE

Panoramic peste platouri

ci ne ma

PRIMĂVARĂ PROMIŢĂTOARE

În luna martie, vedeta platourilor de la Buftea a fost filmul lui Gopo, Nimic nou, Dr. Faust. *Melodia «Mai e un singur loc în iad» se auzea începînd din sala de mixaj, trecînd prin platoul unde era instalat barul şi sfîrşind la bufet. Barul lui Gopo, deschis de dimineaţă pînă seara, reprezenta punctul de atracţie al studioului, ca să nu mai vorbim de cei 500 de porumbei pe care Gopo i-a făcut să zboare în decorul acoperit cu o plasă de sîrmă. Zborul celor 500 de porumbei a creat nu numai senzaţie dar şi o panică plină de încîntare, era un spectacol... Pe celelalte platouri era linişte, iar într-una din zile, chiar pe platoul lui Gopo, scaunele barului au fost ridicate pe mese şi în atmosfera aceea de după ora închiderii. Goţe Ionescu făcea nu ştiu ce probe tehnice de imagine. Misterul inactivităţii se numea Ewa Krzyewska. Pentru ca să poată filma ce avea de filmat cu ea, Gopo părăsise platoul şi se afla în echilibru pe gheaţa patinoarului Floreasca.*



Punctul înspre care se îndreptau ca atrase de magnet toate privirile Buftei: barul lui Gopo.

PREMISE ALE UNEI ŞCOLI NAŢIONALE DE FILM



VICTOR ILIU: experimentul este necesar

PUNCTE DE VEDERE

— Vă propun să deschidem această rubrică pornind de la pelicula cea mai discutată a stagiunii: Duminică la ora 6. *Care este părerea dumneavoastră despre acest film?*

— Prin opţiunea lui formală — adică declarată şi manifestă — filmul acesta reprezintă intrarea cinematografiei noastre în rezonanţă cu cercetările, experienţele şi formulele artistice ale filmului modern. Este o încercare, deocamdată singulară — a regizorului Lucian Pintilie şi nu a cinematografiei noastre în ansamblu — de a asimila creator, aşa cum se recomandă şi în ultimele documente de partid, unele modalităţi exemplificate prin creaţii din cele mai reprezentative ale filmului contemporan. Noi n-am mai încercat pînă în prezent o cale nouă, sub forma unei experimentări globale a mijloacelor de expresie cinematografice şi este o datorie a noastră, sîntem obligaţi prin însăşi profesiunea pe care o avem să realizăm o asemenea asimilare creatoare, chiar dacă din aceasta nu vor rezulta direct opere care să reziste timpului, fiindcă există creatori, există momente şi lucrări în istoria filmului care sînt în primul rînd mărturii ale sensibilităţii faţă de modalităţile noi de gîndire, mărturii ale efortului pe care spiritul creator îl face pentru a realiza un sincronism, să zicem, cu gîndirea ştiinţifică modernă...

— Vă referiţi la cineaşti de tipul lui Alain Resnais, ale căror creaţii nu rămîn ca nişte jaloane valorice în istoria filmului, dar...

— Ele propun un nou mod de apropiere de realitate, un nou mod de transmitere a imaginilor, de plăsmuire şi organizare a ideilor. Un mod nou sau un *alt* mod decît cel cunoscut sau practicat la un moment dat,

O MARGARETĂ POLONEZĂ

Pentru marele public, Ewa Krzyzewska este doar actrița din *Ucigașul și fata*. Unii au mai văzut-o și în *Cenușă și diamant*. În timpul scurtei noastre discuții, Ewa Krzyzewska a mărturisit vreo opt roluri importante în filme poloneze, cehoslovace, iugoslave...

Afară e frumos, gheața patinoarului artificial se topește blînd — așa cum se întîmplă și în viață, cum zicea o frază a Jurnalului de actualități, e soare și sub soarele ăsta actriței pe patine și cu costumul de rigoare i se fac fotografii. Cu cîteva luni în urmă, persoana frumoasă și plină de farmec care dă acum o nouă rațiune de a exista patinoarului Floreasca, făcea parte din delegația poloneză venită să asiste și să onoreze cu prezența sa, Ziua filmului polonez. Gopo a văzut-o și într-unul din acele momente revelatorii care îl caracterizează a exclamat, pesemne, asemenea unui alt personaj celebru: «Evrika! Asta-i Margareta!»



1. «Evrika!... Asta-i Margareta!»...



3. (Drept care azi pe gheața patinuarului de la Floreasca Margaretei — Eva Krzyzewska — i se fac fotografii)



2. a exclamat Gopo. Și a invitat-o să fie Margareta *Faust*-ului său.

și a invitat-o să fie Margareta *Faust*-ului său. Drept care azi, pe gheața patinoarului Floreasca, etc. etc. etc.

Îmi spune că e informată din presa poloneză asupra marilor progrese pe care le-a făcut cinematografia noastră în ultimul timp. O întreb dacă ne-a văzut filmele. Nu, nu le-a văzut pentru că este foarte ocupată. Este actriță de teatru, seara joacă, ziua repetiții, mai sînt și rolurile în film. De doi ani nici n-a avut vacanță.

— Și Gopo este foarte cunoscut la noi — îmi mai spune — și foarte apreciat.

Mă bucur și o întreb ce face Roman Polanski, unul dintre tinerii regizori polonezi foarte apreciat la ora actuală.

— Polanski este un regizor foarte inteligent și talentat. Acum are un contract în Anglia. Filmează acolo.

— Ce mai e nou în cinematografia poloneză?

— Cred că în ultimul timp trecem printr-o criză. Majoritatea filmelor pe care le producem sînt axate pe tema războiului. Avem regizori foarte buni, e adevărat, dar ne lipsesc scenariile de actualitate. Da, ducem mare lipsă de scenarii.

(Și ei...)

— Acum am început să facem ecranizări după clasici...

(Și ei...)

— Pentru că regizorii sînt talentați și își cunosc bine meseria, filmele, chiar ecranizările, sînt bune. Totuși asta nu poate înlocui filmele de actualitate, problematica contemporană.

O întreb dacă-i place rolul pe care-l joacă în filmul lui Gopo. Da, îi place. În primul rînd pentru că e comedie și n-a prea avut ocazia să joace în comedie. Apoi îi place Gopo.

— Sînt încîntată de Gopo. E un om plin de idei și de fantezie, are un dar unic de a improviza și un simț al umorului foarte rafinat. Se lucrează bine cu el. Nu te grăbește și, ceea ce e și mai important, nu-ți îngrădește inițiativele. În afară de asta e un om cu nervii tari, ceea ce pentru mine, mai ales la filmul ăsta, e foarte important.

— Vă e greu să vorbiți românește?

— Groaznic de greu. Am jucat în filme iugoslave, ceho-

---

fiindcă nimic nu se creează «din nou». Cînd privești sculpturile lui Henri Moore ți se poate părea că nimeni n-a avut pînă la el o asemenea viziune asupra omului, dar...

— ... nu știu care statuetă dacică descoperită în Moldova prefigura parcă această posibilitate de a privi prin corpul omenesc... Dumneavoastră ați spus însă: «chiar dacă aceste filme experimentale nu vor rezista timpului». Înseamnă că ele sacrifică, în mod necesar ceva, ceva care le scade din valoare.

— Experimentul este necesar. Orice experiment implică — e firesc — o doză de risc. El nu trebuie însă, evident, să cantoneze în cercetări formale, adică în formalism. In ceea ce privește *Duminică la ora 6*, nu forma este pe primul plan, ci încercarea de a exprima cu mijloace expresive noi acel conținut care ne este cunoscut. Lucian Pintilie este un regizor de teatru, cu o experiență limitată și în televiziune. El a fost obișnuit cu convențiile scenei, cu tirania textului, iar acest film, cu calitățile și excesele lui, ilustrează tocmai această beție care l-a cuprins pe Pintilie cînd s-a întîlnit cu posibilitățile filmului, cu mobilitatea cadrului, cu resursele contrapunctului audiovizual, cu putința reproducerii fluxului vital al realității și cu alte aspecte ale creației filmice, necunoscute omului de teatru. De aici excesele și artificiile. Unii au spus însă că filmul lui Lucian Pintilie n-ar cuprinde valori emoționale. Dacă am admite că observația este întemeiată, s-ar putea replica în treacăt, că printre direcțiile filmului modern există și una de acest ordin — raționalitatea severă a organizării și exprimării conținutului. S-a mai spus că filmul nu comunică cu publicul, că ne-am apucat să facem filme poetice ermetice...

— Nu credeți că există temeiuri pentru o serie de observații critice?

— Cred că Pintilie în această întîlnire cu publicul a ignorat unele reguli de strategie și tact cu care ar fi putut să învingă acest «frate inamic» — cum spun francezii. Îmi aduc aminte de o lecție a lui Eisenstein. Într-o zi, el a venit la cursul lui — care ținea 4 ore — cu un studiu mare dintr-o revistă militară despre anumite principii fundamentale de tactică și strategie pe care le-a explicat, aplicîndu-le la regia de film și spunîndu-ne că regizorul trebuie să aibă în vedere și acest lucru: cum să se apropie de public, cum să-i cucerească atenția, înțelegerea și interesul. Dar tot atît de adevărat este că modalitatea metaforică de exprimare a realității este și ea o direcție a creației artistice care a cucerit de mult adeziunea celei mai serioase critici din lume.

— Am putea eventual extinde discuția și la alte filme experimentale.

— Alte filme... *Noaptea* — experimentul realizat la Studioul București de documentaristul Mirel Ilieșiu... Acesta este însă, după părerea mea, un experiment formal sau o evaziune. Tema aleasă de regizor era una eternă — aceea a conflictului dintre generații — un conflict de ordin psihologic, nu social. După ce a fixat termenii generici ai problematicii, regizorul pare însă că a vrut să nege existența unei asemenea diferențe de viziune de la o generație la alta, diferență care e însă naturală: cei tineri, cînd deschid ochii minții asupra lumii,au despre realitățile înconjurătoare o altă imagine decît vîrstnicii care au construit aceste realități sau care sînt legați de ele prin experiența lor de viață. Această diferență apare și mai acut după mari convulsiuni sociale, cum ar fi războaiele. Și după primul și după cel de-al doilea război mondial, s-au constatat încercări de răsturnare a modalităților zise tradiționale de expresie, de unde întreaga suită de curente așa-zis nonconformiste.

— Filmul citat nu vizează însă o asemenea extensiune a problematicii.

— Evident că nu, dar diferențele de viziune dintre generații nu sînt niște invenții ale teoreticienilor, iar ceea ce face Mirel Ilieșiu în filmul său este un fel de escamotare a unui conflict real. El nu pune față în față cele două generații care într-adevăr își dispută replica, ci opune extremele: bătrînul decrepit și copilul, «care nu au nimic de împărțit». Bătrînul are nostalgia copilăriei și vrea să se întoarcă la ea, iar puștiul îi dă să înțeleagă că alta este copilăria sa de acum. Ceea ce toată lumea știe, așa că filmului nu i-a mai rămas nimic de demonstrat.

— Vorbeați despre intrarea în rezonanță cu cercetările și formulele filmului modern. Unii autori se întorc însă la stadii de mult depășite, repetă tardiv experiențe suprarealiste sau expresioniste, ajungînd cel mult pînă la mimarea unui Resnais, în timp ce formulele într-adevăr noi — ciné-verité, de pildă, și altele...

— În filmul lui Lucian Pintilie există cîteva secvențe care probează o însușire organică și a ciné-vérité-ului — secvența balului, cea de pe peron și altele.

— Totuși încercările originale în această direcție — ilustrînd pe plan mondial o nouă și puternică tentație a realismului — sînt în gene-



...şi o fotografie a Margaretei între cei doi diavoli (Mircea Bogdan şi Puiu Călinescu)

slovace, dar n-am avut probleme. Limba română e cu totul altceva. E foarte dificil s-o vorbeşti.

(Şi noi care trăiam cu ideea că limba poloneză e grea).

— Am avut noroc cu cei din jurul meu, care se străduiesc să mă înveţe replicile. Au multă răbdare cu mine. Şi şoferul care mă duce la filmare mă ajută să învăţ româneşte.

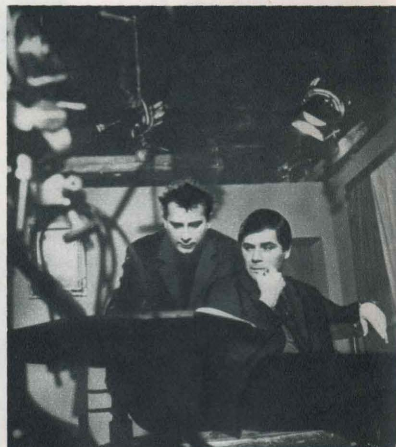
O întreb ce ar dori să transmită cititorilor revistei noastre.

— Bineînţeles, toată simpatia mea şi scuza că vorbesc aşa de prost româneşte. Cel mai tare mă tem că n-am să fiu înţeleasă... Dar ştiţi eu joc rolul unei studente străine, deci faptul că nu vorbesc curent româneşte e justificat.

Ewa Krzyzewska s-a întors pe gheaţa patinoarului. Mă uit după silueta înaltă şi frumoasă şi mă gîndesc că spectatorii români vor fi foarte dispuşi să înţeleagă ce spune Margareta, Ewa Krzyzewska lui Faust — Iurie Darie. Numai dacă Gopo nu se va gîndi să o dubleze...

*

La sfîrşitul lunii, pe platoul alăturat aceluia pe care se mai auzea încă!!! «Mai e un singur loc în iad», s-a instalat echipa regizorului Cristu Poluxis, Gopo avea în vecinătate imediată unul din genurile pe care după propria-i mărturisire, le experimentează în Nimic nou, Dr. Faust: *genul poliţist.*



Cristu Poluxis este la primul său film. Ion Besoiu, la cel de-al doilea poliţist. Noi, la a nu ştiu cîta aşteptare plină de speranţă.

re lăsate pe seama studioului «Sahia», regizorii «de filme artistice» preferind să aştepte decenii, nefăcînd nici un film sau făcînd...

— ... asistenţă. Toţi visează la «un film mare».

— Sînt foarte rare cazurile cînd regizorii de la studioul «Bucureşti» realizează documentare. Mihai Iacob a făcut două filme şi asta dovedeşte că el a resimţit această necesitate reală...

— ...de a participa cu verva şi cu pasiunea lui caracteristice la dezbaterea problemelor societăţii noastre şi încercînd totodată «să-şi facă mîna»...

— Dar el mi se pare a fi singurul. În prea multe din capitolele cinematografiei noastre întîlnim unicate, cazuri singulare, izolate. Pot ele constitui o premiză suficientă pentru o şcoală naţională?

— Eu am propus ca pînă şi studenţii Institutului de artă teatrală şi cinematografică să-şi realizeze temele sub forma unor subiecte de jurnal, la studioul «Sahia». Există regizori foarte mari care au fost documentarişti. Antonioni a făcut multă vreme documentare. Flaherty e un mare cineast care a rămas totdeauna un documentarist, chiar dacă a creat şi un subiect filmelor sale...

— Resnais, cel mai abstract poate dintre cineaşti, a fost şi el documentarist. Dacă nu mă înşel, printre regizorii afirmaţi după război în studioul «Bucureşti», şi dumneavoastră aţi început cu un documentar...

— Am făcut în 1949 *Scrisoarea lui Ion Marin către «Scînteia»*, pornind de la scrisorile autentice publicate în ziar, ale unor ţărani care intrau în întovărăşirile agricole.

— Se pare că ulterior separaţia administrativă dintre cele două studiouri ale noastre s-a tradus prea fidel în lipsa unor corespondenţe de ordin artistic şi tematic între realizatori.

— Studiourile sînt de fapt în număr de trei. Experienţe foarte interesante şi utile s-ar putea face şi la studioul «Animafilm», în sectorul filmului publicitar. Însă o reală extindere a posibilităţilor de a experimenta s-ar produce dacă ar exista în studioul «Bucureşti» un sector sau o grupa specială care să fie afectată tinerilor regizori din studio...

— Numai lor? Cei mai mulţi dintre ei sînt deja experimentaţi...

— În primul rînd lor... Cu un buget aparte care să permită realizarea unor filme de scurt metraj experimentale, bineînţeles cu teme şi subiecte valabile.

— Regizorii de teatru, scriitorii înşişi şi alte categorii de oameni de artă, tineri pasionaţi, ar putea să intre, prin intermediul unei astfel de grupe experimentale, în producţia de filme curentă.

— E, oricum, de semnalat că în prezent se organizează o susţinere pe plan internaţional a acestor filme, încurajîndu-se producătorii — nu numai regizorii — făcîndu-se posibilă difuzarea filmelor experimentale în cadrul unor reţele speciale de săli de proiecţie — «Cinema d'art et d'essai» (la Paris ele sînt în număr de vreo patruzeci). Filmele experimentale primesc premii dintre cele mai importante la toate festivalurile iar anul trecut a avut loc prima ediţie a unui festival specializat, la Pesaro, denumit «Cinema Nuovo».

— Mişcările de avangardă după primul război mondial au avut şi ele ecouri largi.

— Acum a intervenit totuşi un factor nou. Un număr din ce în ce mai mare de cuceriri ale tehnicii şi ştiinţei moderne, binefaceri ale civilizaţiei — televizor, automobil, frigider, magnetofoane, discuri — devin bunuri larg accesibile. Aceasta creează, în toate zonele, un public diferit de cel antebelic. Acest public şi-a diversificat gusturile, s-a rafinat. O parte a acestui public a depăşit nivelul unui interes mediu faţă de arta cinematografică, interesîndu-se în genere de cultură şi dincolo de ceea ce i-a oferit şcoala — ea însăşi obligatorie pînă la clasa opta. Aşa se explică interesul foarte mare pentru cartea de artă, preocuparea din ce în ce mai intensă pentru istoria cinematografiei...

— Un public specializat...

— Acest public — destul de numeros, mereu mai numeros — e realmente interesat să urmărească manifestările inedite de artă ale cinematografiei de astăzi şi de ieri,şi cred că fără temei încerca un articol dintr-un ziar de seară să acrediteze ideea unei antinomii ireductibile între cinefili şi filmologi, protestînd împotriva proiectării la Cinematecă a unor filme ca *Aurora* de Murnau.

— Revenind la filmele noastre... Aş vrea să observ că o anumită opacitate faţă de ceea ce este mărturie a unui talent autentic şi căutare artistică inedită coexistă cu tendinţa de a prezenta o lucrare evident neîmplinită ca o operă de maturitate artistică, unică şi desăvîrşită.

UNDE A FOST VICTIMA?

— ...arătaţi-mi locul unde a căzut!

Sebastian Papaiani lansează întrebarea, cineva îi răspunde din afara cadrului.

— Acolo, unde staţi dumneavoastră!

Vocea este albă, dar sună aşa cum ar trebui să sune de fapt — şi cum nu sună — pe peliculă...

Interior cu calcio-vecchio, mobilă «stil», tablouri multe, un canar într-o colivie. Nu-i papier-maché, pentru că l-am auzit ciripind. Lumină şi...

— Unde a fost victima? Arătaţi-mi locul unde a căzut.

Pe Sebastian Papaiani îl string pantofii. Într-o pauză şi-i scoate şi se întinde comod pe o canapea. În altă pauză, filmările sînt în general făcute din pauze lungi şi cîteva minute de filmare — Cristu Poluxis îmi explică ce vrea cu aceste *Fantome*. Se arată în general dispus să-mi spună orice, să-mi dea orice explicaţie în afara uneia: de ce şi-a intitulat filmul *Fantomele se grăbesc*.

Este primul lui film independent. Pînă acum a fost asistent-director de scenă la Teatrul Naţional, actor, a urmat Institutul, secţia actorie şi regie, a jucat la Teatrul actorului de film «C.I. Nottara» unde a fost din nou asistent-director de scenă, de 13 ani este regizor secund sau asistent de regie la Studioul «Bucureşti». A lucrat cu Victor Iliu, cu Dinu Negreanu, Jean Mihail, Lucian Bratu, Andrei Blaier, Gheorghe Vitanidis etc. Acum se află pe propriul său platou, cu echipa sa, cu filmul său. Şi mai e şi la primul tur de manivelă. (Fiindcă e vorba de manivelă, operatorul filmului este Nicolae Girardi.)

— De ce ai început tocmai cu un poliţist?

— Îmi place. Mă pasionează. Un anume gen de film poliţist: psihologic. De altfel, mă interesează orice investigaţie psihologică şi... comedia muzicală.

Distribuţia: Ana Szeles, Kovacs György, Colea Răutu, Ion Besoiu, Titus Lapteş, Draga Olteanu, George Mărutză, Sorin Balaban, Zephi Alşec şi Sebastian Papaiani.

Nu mai ştiu cine îmi spunea că va fi cel mai bun poliţist din cîte s-au făcut pînă acum la noi. De ce n-am spera, la urma urmei?

— Unde a fost victima? Arătaţi-mi locul...

*

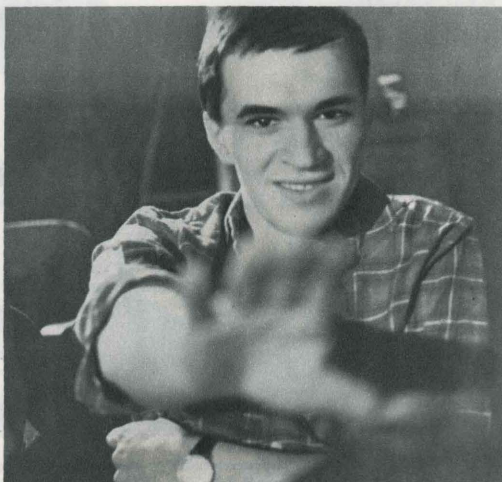
Numai cîteva zile de la intrarea în producţie a filmului lui Poluxis, a intrat pe platou, nu pentru filmări, ci pentru probe, Andrei Blaier cu . . .

— Depistarea neîmplinirilor, a viciilor sau a riscurilor implicate de o formulă sau alta, a limitelor unei viziuni sau a gradului de reuşită a unui experiment este — aş zice — tot atît de necesară ca şi experimentul însuşi. Cu condiţia ca această operaţie să se facă pe un fond de deplină receptivitate. Aceasta o face de obicei artistul însuşi, în primul rînd. Cînd criticii au discutat *Duminică la ora 6* şi cineva a spus că «acest film este un model de urmat pentru întreaga noastră cinematografie», eu mi-am permis să afirm — anticipînd răspunsul lui Lucian Pintilie — că nici măcar autorul acestui film nu va repeta, în a doua lucrare, ceea ce a realizat în prima. Această încercare nu reprezintă decît una dintre căile pe care poate merge un regizor sau o cinematografie în efortul de a se apropia de realitatea exterioară şi de cea interioară, umană. Cu tot entuziasmul limitativ al unor critici, acest film, în genul, cu structura şi tehnica lui expresivă, nu se va substitui altor formule viabile şi nici altor genuri care vor dura, datorită simplei constatări că publicul solicită o multitudine de genuri şi formule.

Convorbire realizată de Valerian SAVA

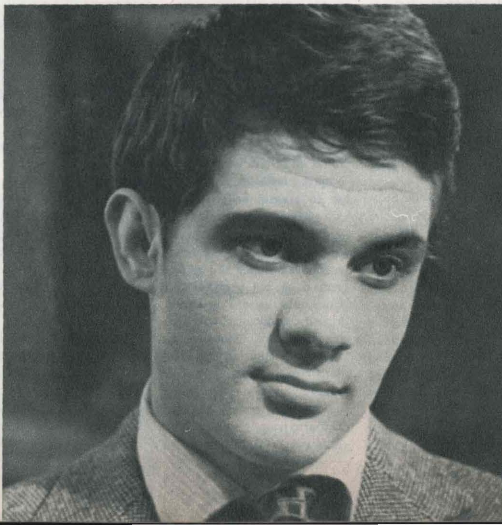


Cine va fi Vive? Peter Paulhoffer...



Dan Nuţu...

sau poate Emil Hosu, deşi Blaier îl găseşte mai potrivit pentru Romache.



DIMINEŢILE UNUI BĂIAT CUMINTE

Faza probelor este o fază foarte importantă pentru viitorul unui film. Acum se decide cine va fi eroul, acum se poate greşi fundamental sau, dimpotrivă, poţi descoperi exact personajul care-ţi trebuie şi acolo unde nu te aşteptai. Aşa cum i s-a întîmplat lui Andrei Blaier care, făcînd proba unui actor pentru rolul principal, a descoperit că este mai bun pentru cel de-al doilea rol masculin din film. Aşa cum i s-a întîmplat de altfel şi lui Gopo care, încercîndu-l pe Jorj Voicu pentru rolul asistentului Wagner, a descoperit în el mult căutatul Mefisto. Se caută deci, un om anume, cu anume mişcări, un anume fel de a vorbi sau de a zîmbi, de a da bună ziua, un om care să fie cît mai aproape de eroul din scenariu. Eroul de care are nevoie Blaier este un tip de băiat neliniştit, sensibil, puţin închis în el, dar fără melancolii de domnişoară, un tip direct de altfel, dominat de dorinţa de a se găsi, de a se cunoaşte, pentru ca să poată trăi conform sie-însuşi. Actorul care-l va interpreta nu are nevoie numai de talent ci şi de o structură asemănătoare lui. Probele pentru un film nu stau numai sub semnul talentului, ci şi sub acela al găsirii ca persoană fizică şi spirituală a celui ce va fi pe ecran un erou. În cazul filmului de faţă, un tînăr cu numele de Vive.

DE LA O POVESTE LA DEBUT SCENARISTIC

Scenaristul filmului lui Blaier este student în anul IV la filozofie. Are un volum de povestiri sub tipar și se află la prima întîlnire cu filmul. O întîlnire total întîmplătoare de altfel: trebuia să scrie pentru «Viața studențească» un reportaj la filmul *Gaudeamus igitur*. Pînă să-l găsească pe Vitanidis, l-a cunoscut pe Andrei Blaier cu care a stat de vorbă și, cum spune chiar Stoiciu, «mi-am permis să-i dau spre lectură povestirea «Ia-o din loc», pentru că nu știu de ce — poate pentru că mă aflam între zidurile Buftei — povestea mi s-a părut deodată posibilă de a deveni film.»

să fac în viață. Foarte multă vreme literatura noastră a vehiculat ideea că trăim cu toții la fel: termini facultatea, intri în pîine, poți să ai de toate, ai ce mînca, unde dormi, nu-ți lipsește nimic.

— E vorba de a-ți alege un drum? O meserie? Un loc sub soare?

— Nu, nu-i numai asta. Azi poți face totul, dar ce faci? Ce faci pentru tine, ca individ? Nu-i vorba de a alege, ci de a te hotărî. Și asta-i cel mai greu. De aici cred că începe și povestea filmului.

(Povestea filmului adună în ea cîțiva tineri — Vive, Romache, Fane, Mariana, Ștefan, Blonda etc. — care se află la începutul existenței, obligați să aleagă — să hotărască, cum spune Stoiciu — ce-o să fie viața lor. Mai mult decît toți, Vive se chinuie să-și găsească adevărata viață, să se descopere — oglindindu-se cumva în ceilalți. Vive este cel mai hotărît să se hotărască, ca să zic așa. Un accident pe care-l suferă imprimă poveștii un caracter ușor patetic: băiatul se accidentează încercînd să trăiască așa cum a hotărît el că trebuie și merită să trăiești.)

— Un Vive — spune Stoiciu — se hotărăște, Romache știe că ar trebui să se hotărască dar nu poate, bătrînul Cioba află prea tîrziu că ar fi trebuit să se hotărască o dată, la începutul vieții. Fane ajunge la o înțelegere — de fapt el adună întreaga idee a filmului: — trebuie să faci ceva vizibil. Trebuie să rămînă ceva după tine. Neapărat. Cu inevitabilele rătăciri, cu inevitabilele eșecuri. Altfel înseamnă că ai trăit degeaba. Nu-ți justifici condiția ta de om.

— Și socotiți că odată un om pornit din loc e rezolvat pe o viață? E ferit de ratare, de nerealizare?

— Nu, din timp în timp trebuie s-o iei din nou din loc. De fapt, asta e viața. Pe măsură ce înaintezi acumulînd, este inevitabil să ți se impună întrebări noi. Dar pentru ca să înaintezi, trebuie să începi prin a porni. Toate celelalte «luări din loc» se întîmplă de la alt nivel și cu siguranța, cu credința că ai în spate ceva foarte solid făcut de tine. Nu mai poți eșua.

— Povestea — și scenariul — au pornit de la personaje reale? Ați cunoscut un Vive, sau Vive sînteți dumneavoastră?

— Am pornit de la niște lucruri reale, e adevărat, dar un Vive anume nu există. Există, sînt convins, sute, mii de Vive. Și nu consider asta o fugă de realitate. Asta e treaba noastră a tuturor. Povestea lui Vive ne privește și pe noi, există ca problemă chiar dacă eu n-am avut drept model un Vive în carne și oase.

— Așa cum l-am înțeles, din scenariu, Vive este un revoltat cu revolta înnăbușită de propria-i neliniște. De unde și de ce această neliniște?

— Mult timp nici eu n-am știut de unde și de ce. Așa era el. Pe urmă am încercat împreună cu Blaier să-l înțelegem și să ni-l explicăm. În Consiliul artistic, Dan Deșliu a găsit o explicație foarte frumoasă pentru neliniștea lui Vive: este neliniștea unui tînăr care vrea să înghită deodată tot universul, și-și dă seama că e mare și greu de înghițit. E foarte frumos spus, nu știu dacă e și totul. Tinerii vor să înghită totul dintr-o dată. Toți am vrut să-nghițim tot universul... Dar mai trebuie să-l și digeri. Cum să-l digeri? Poate că neliniștea începe acolo unde-ți dai seama că ți-a rămas în gît, că nu l-ai mistuit. Vive nu-i un tînăr furios, și cu atît mai puțin un anarhist. Nu are de rezolvat problema relațiilor societate-individ. Tinerii sînt cei care înțeleg cel mai bine socialismul, pentru că au crescut în el, împreună cu el, îi aparțin așa cum socialismul le aparține. Și poate tocmai de aici vin întrebările: Ce facem ca să fie atît de bine? Cum trăim? Cum să trăim? Ce facem mai departe? Oricare dintre aceste întrebări, să-mi închipui decît cu mare greutate un om, să zicem de patruzeci de ani, care «să o ia din loc», care să hotărască să schimbe tot. Asta ține de tinerețe și trebuie să știm, ca să nu scăpăm momentul.

— Prin ce vă atrage filmul, ce-ați descoperit în el?

— Mari posibilități de a spune ceva oamenilor. De obicei, oamenii aud mai puțin și văd mai mult. La film și efortul de recepție e mai mic și participarea mai deplină. Am auzit de multe ori oameni discutînd în tramvai sau în autobuz despre filme, dar niciodată despre o carte sau un volum de versuri. Pe urmă și mesajul se poate transmite cu mai multă ușurință, și se poate primi cu mai multă ușurință prin film. Indiferent la ce nivel, dar e primit. Chiar cu o înjurătură.

— Aveți de gînd să mai scrieți pentru film?

— Da, mai vreau să scriu pentru film. În primul rînd pentru că nu accept unicatul în nici o treabă, și apoi mă pasionează. Cred că aș merge pînă acolo cu pasiunea pentru film încît aș fi în stare să cer spectatorilor ascultare, să-i implor să mă asculte.



Constantin Stoiciu, scenaristul **Dimineților unui băiat cuminte**

Proza lui Constantin Stoiciu — cît am citit — este foarte cinematografică. Nu numai că devine cu multă ușurință imagine, dar întîmplările se înlănțuie, se montează, aș spune, după legile filmului. L-am întrebat dacă stilul a fost acela care l-a împins către film. Îmi spune că nu. Înainte să-l fi cunoscut pe Blaier, pentru el un scenariu era ceva de domeniul fanteziei. Dar știa că proza lui are însușiri cinematografice?

— Nu. Nu mi-a spus asta nimeni, niciodată.

— Scenariul este ecranizarea povestirii «Ia-o din loc»?

— Nu. Povestea a rămas de o parte, ca substanță n-are legătură cu scenariul. Doar ca idee.

— De ce: «Ia-o din loc»?

— Acum se cheamă *Diminețile unui băiat cuminte*, dar titlul inițial reprezenta de fapt ideea care a rămas și a filmului: s-o iei din loc, să te hotărăști, să hotărăști. Și eu m-am hotărît foarte greu ce

care sînt de fapt una și aceeași, este generatoare de neliniște. Pentru că, de fapt, tinerii nu știu ce au să facă și vor să afle. Cei din jur, oamenii, te pot ajuta, dar experiența este a fiecăruia și fiecare descoperă pe pielea lui ce e bine și ce e rău, ce trebuie să facă și ce nu. Este ceva foarte pozitiv această neliniște, pentru că ea îi determină la urma urmelor să facă ceva.

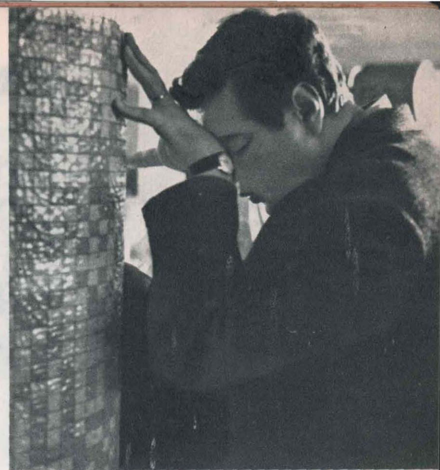
— Dumneavoastră ce credeți despre conflictul dintre generații? (În scenariu există în germene și o asemenea problemă. Sînt părinții lui Vive, care «nu-l înțeleg».)

— Eu nu cred într-o contradicție bătrîni-tineri. Nu-i vorba de o contradicție, ci de două moduri de a exista. Cel așezat, al vîrstnicilor și cel care se caută, al tinerilor; ultimul violentînd puternic starea de liniște și așezare a vîrstnicilor. Cu vîrsta, încerci nevoia unei stabilități, nevoia să fii sigur de salariu, de cafeaua de după masă etc. Nu poț





Valeria Rădulescu, așa cum arăta în momentul în care s-a amînat filmarea...



Şi Gopo la capătul zilei de filmare.

ULTIMA NOAPTE A COPILĂRIEI

Un film-un început

Savel Ştiopul: născut la 15 iunie 1927. Urmează un an cursurile Institutului politehnic, după care, la înfiinţarea I.A.T.C.-ului, se înscrie la Secţia de regie. Lucrează cu profesorii Dinu Negreanu, Victor Iliu şi Jean Georgescu. După absolvire, în 1951, se angajează la Studioul «Al. Sahia», în cadrul căruia realizează jurnale de actualităţi, reportaje, documentare.

Scurt-metraje: *Bucureşti, oraş înflorit* (1954), *Maria Filotti* (1957), *Şcoala muncii* (1958), *Cu acul şi aţa* (1965).

Lung-metraje: *Cu faţa spre public* (1956), *Aproape de soare* (1960), *Anotimpuri* (1963). Primul capitol al filmului *Anotimpuri* a obţinut o menţiune la Festivalul tinerilor realizatori de la Cannes (1965).

Sfîrşitul lunii martie a însemnat şi sfîrşitul filmărilor la Nimic nou, Dr. Faust. *Echipa este cam la capătul nervilor. Atmosfera barului în care s-a filmat a devenit sufocantă nu numai din pricina fumigenelor care furnizează în permanenţă barului fumul său legitim, dar parcă spaţiul s-a micşorat, oamenii nu mai au loc unii de alţii. Pe Gore Ionescu îl deranjează oricine se suie pe ring — ringul e alb şi rămîn urme — pe Gopo îl enervează tot, începînd cu propria-i persoană. Un personaj machiat şi costumat în timp ce se filma o scenă de balet (cîntăreaţa de bar interpretată de Valeria Rădulescu de la Teatrul de Operetă) este trimis să se demachieze pentru că filmarea baletului a durat mai mult decît trebuia şi s-a făcut prea tîrziu. Oamenii, în general, sînt obosiţi şi sîcîiţi de timpul care trece prea repede, de instalarea reflectoarelor care durează prea mult (durează atît cît trebuie, dar impresia este de veşnicie), de o greşeală, de ceva care lipseşte (sacîzul, de exemplu, pentru pantofii balerinelor). Oboseala a pătruns şi în figuraţie. La capătul unei zile de filmare se rîde slab, fără convingere, fără poftă. Ca să obţină hohotele de care are nevoie, Gopo, ajutat de actori, organizează pe ring mici spectacole distractive. Se produce mai întîi Jorj Voicu (Mefisto) în chip de om fără faţă (şi-a tras un ciorap de mătase pe cap). Puiu Călinescu improvizează un strip-tease — costumul său este făcut special pentru asta — şi, în sfîrşit, sculptorul Bogdan (căruia toţ sculptor i se spune, deşi este la al nu ştiu cîtelea film) se suie pe ring să-şi dea obolul cu toată greutatea persoanei sale fizice şi spirituale. Rîsetele sînt acum adevărate ca şi aplauzele şi micile ţipete de surpriză ale femeilor. Gopo ar trebui să fie măcar un pic mulţumit. Dar nu e. Cineva îi spune că filmul lui va fi foarte bun (sau foarte mare) nu-mi amintesc exact, şi Gopo răspunde distrat, sîcîit:*

— Nu ştiu, nu ştiu nimic pînă nu-l văd gata.

Gopo nu ştie nimic pentru că e la sfîrşit. Savel Stiopul ştie totul pentru că e la început. Totul, în afară de: cum va fi noul său film:



Echipa, cînd totul începe să dureze prea mult...

— Aveţi o bază solidă de pornire?

— Da. Scenariul lui Dumitru Carabăţ poate fi socotit o bază pentru un film care să constituie o investigaţie în plus în ceea ce se numeşte actualitatea noastră.

— Ultima noapte a copilăriei **vine în continuarea** Anotimpurilor? **Mă refer la factură.**

— Nu. Tocmai ca factură nu. *Anotimpuri* era un film poematic, liric; cel pe care-l încep acum va fi un film epic. *Anotimpuri* era un film de metaforă mai mult vizuală, *Ultima noapte*... se bazează pe cuvînt, pe jocul actoricesc şi punerea în cadru a actorilor. Va fi un film din cadre puţine şi lungi — va avea 203 cadre, spre deosebire de *Anotimpuri* care avea 904, ceea ce constituie şi un mare avantaj economic.

— Ca temă şi subiect, ce reprezintă de fapt această Ultimă noapte a copilăriei ? **Există o legătură strînsă între titlu şi conţinut? Trebuie înţeles că acţiunea se petrece într-o singură noapte?**

— Nu. Există şi o noapte, aceea, «ultima», a copilăriei — bineînţeles ca metaforă — dar filmul cuprinde de fapt întîmplările unui tînăr, viaţa lui dintre sfîrşitul liceului şi intrarea la facultate. O perioadă în care tînărul pătrunde de fapt într-o zonă a responsabilităţii care nu-i era cunoscută pînă atunci. Este o perioadă în care părerea lui despre anumite lucruri se schimbă vertiginos, uneori chiar răsturnîndu-se; o perioadă de formare şi descoperire a personalităţii, în care se vede nevoit să-şi controleze unele incertitudini sau să-şi verifice certitudinile. În sfîrşit, este vîrsta aceea a marilor revelaţii, a luărilor de contact cu viitoarea viaţă de adult pe care nu ţi-ai închipuit-o aşa cum se arată a fi. Vîrsta la care copilăria te părăseşte înainte ca maturitatea să fi pus stăpînire pe tine. La care verifici adevărurile şi descoperi prejudecăţile, sau înveţi să deosebeşti judecata de prejudecată. Din ceea ce spun eu acum s-ar putea trage concluzia pripită că *Ultima noapte a copilăriei* ar fi filmul unei generaţii. Sigur că eroul meu şi ceilalţi de vîrsta lui vor avea toate caracteristicile tinerilor noştri. Dar filmul nu are pretenţia de a prezenta problemele unei întregi generaţii.

— Aveţi de gînd să susţineţi şi aici acele idei mult discutate din Anotimpuri, **despre «luciditatea» sentimentelor — mă refer la povestea a doua şi a treia din film, bineînţeles.**

— Nu pot să gîndesc aşa ceva, pentru că acelea nu erau întru totul ideile mele. Erau nişte idei care s-au fabricat în timpul îndelungatei colaborări cu studioul. În scenariul prezentat de mine studioului existau doi tineri care, îndrăgostindu-se fulgerător, petreceau o noapte împreună şi constatau dimineaţa că nu se iubesc, că o adevărată iubire trebuie să se bazeze pe cunoaştere şi că, deci, de-abia de aici înainte începea greul. În film, au apărut doi tineri care, tot în urma unei îndrăgostiri fulgerătoare, petrec o noapte în două încăperi separate — nişte împrejurări ducînd cu încăpăţînare la separarea lor puritană — şi care, în urma meditaţiei nocturne, decid dimineaţa să-şi controleze sentimentele printr-o cunoaştere «matură» şi «chibzuită». Asta e cu «luciditatea» şi «răceala» sentimentelor.

— Ce avantaje vă oferă actualul film faţă de celelalte?

— Am să fiu în stare pentru prima dată, mulţumită caracterului concentrat al dramaturgiei sale, să realizez un film în termenele şi condiţiile economice ale producţiei noastre, care a atins acum un standard de productivitate la nivelul cinematografiilor avansate.

— Vă persecută, văd, problemele economice...

— Sînt foarte importante.

— Şi avantajele de ordin artistic?

— *Ultima noapte a copilăriei* constituie un prilej de exersare a preocupării mele principale: lucrul cu actorii. Îmi mai oferă şi avantajul unei compoziţii dinamice a cadrului. V-am spus că filmul va avea cadre deosebit de lungi, realizate însă cu multă mişcare a camerei de luat vederi şi a eroilor. Asta presupune şi o foarte complexă exploatare a decorului. Şi apropo de decor, trebuie să spun că am reuşit — după Ion Oroveanu — să atrag în lumea noastră cinematografică încă un grafician-decorator: Ion Baroi, care va face decorurile filmului meu.

— Cu ce operator veţi lucra?

— Cu talentatul şi vechiul meu colaborator, Ion Anton, care este un devotat şi fidel traducător al ideilor artistice de pe hîrtie pe peliculă.



— Ditribuţia?

— Încă nu ştiu nimic. Dar chiar nimic.

* * *

Recapitulînd, lucrurile stau cam aşa: Doctor Faust *e pe sfîrşite,* Fantomele se grăbesc *vor fi şi ele probabil la sfîrşitul filmărilor, pînă la apariţia materialului de faţă. Două filme de actualitate,* Dimineţile unui băiat cuminte *al lui Blaier şi* Ultima noapte a copilăriei *al lui Savel Stiopul, în lucru. Dacă socotim şi scenariul lui Radu Cosaşu, după care regizorul* Lucian Bratu *îşi face tocmai decupajul —* Această fată fermecătoare, *se cheamă că avem trei filme bazate pe problematică actuală. Şi toate trei sînt despre tineret. Am putea considera că am început să fim bogaţi în filme care se ocupă de viaţa tineretului...*

Reportaj realizat de:
Eva SÎRBU
foto: A. MIHAILOPOL

O fişă pe lună

Ilinca Tomoroveanu

Ziua, luna, anul naşterii: 21 august 1941. După absolvirea liceului intenţionează să urmeze conservatorul, secţia de muzicologie, nu reuşeşte la examen şi în aşteptarea examenului următor face figuraţie la DARCLÉE. I se fac probe pentru filmul MÎNDRIE şi i se acordă rolul principal. În toamna anului 1959 intră la institutul de artă teatrală şi cinematografică pe care-l absolvă în 1963. După absolvirea Institutului, este repartizată la Teatrul Naţional, pe scena căruia joacă şi în prezent. În timpul Institutului, joacă în filmul regizorului Horea Popescu — DRAGOSTE LUNGĂ DE-O SEARĂ (1962). Urmează RUNDA 6-A (1964) şi LA PORŢILE PĂMÎNTULUI (1965). În teatru: Cristina din «Moartea unui artist», Rosette din «Să nu te joci cu dragostea», Anca din «Vlaicu-Vodă», Crina din «Patima roşie», Oana din «Apus de soare».

CARACTERIZARE PROPRIE: timidă, uneori agresivă din timiditate, sociabilă şi singuratică în egală măsură, dar bineînţeles, cu schimbul, emotivă, optimistă. Voinţă şi ambiţie cîştigată pe parcurs, neîndemînare nativă. Cîteodată pot fi şi rea, dar trebuie să am foarte multe motive.

ROLUL DORIT ÎN TEATRU: Julieta.

ÎN FILM: Rolul fără de care filmul n-ar putea exista.

ROLUL PREFERAT ÎN TEATRU: Cristina din «Moartea unui artist».

ÎN FILM:..

REGIZORUL: Antonioni

ACTRIŢA: Jeanne Moreau, Audrey Hepburn

ACTORUL: Mastroianni, Burt Lancaster.

GENUL DE EROINĂ: Foarte modern sau foarte romantic. În orice caz, cu capul în nori şi cu picioarele pe pămînt.

PREFERINŢE ÎN MATERIE DE:

MUZICĂ: Beethoven.

PICTURĂ: Van Gogh, Modigliani etc.

POEZIE: Villon, Baudelaire şi romanticii.

LITERATURĂ: Balzac, Tolstoi, Hemingway.

TEATRU: Shakespeare, Cehov, Anouilh.

FILM: Ca spectator, filmele muzicale, chiar de aventuri, dar nu poliţiste. Ca actriţă, filmele de analiză psihologică, cu puţină dramă...

CALITĂŢI APRECIATE LA CEI DIN JUR: Inteligenţa, cultura, simţul măsurii, spontaneitatea, frumuseţea, bunul gust.

DEFECTE PESTE CARE NU SE POATE TRECE: Cele care se opun calităţilor de mai sus.

CALITĂŢI PERSONALE: Conştiinciozitate. Entuziasm.

DEFECTE: Unul singur, foarte mare: impulsivitatea. Restul...

COMPLEXE: Unul pe care toată lumea mă ajută să mi-l dezvolt: că sînt slabă.

REACŢII LA:

COMPLIMENTE: Nu-mi plac. Mă pun în încurcătură.

LAUDE EXAGERATE: La început mă flatează. Pe urmă mă simt prost că m-am lăsat flatată.

IRONII: Cu simţul umorului.

PASIUNI:

MICI: Pantofii... vitrinele florăriilor.

MARI: Teatrul — în orice fel: văzut, citit, jucat.

CE VĂ DORIŢI: Roluri bune. Deci, piese bune şi... filme bune.

E.N.





O nouă aventură a lui Lemmy Caution **(Alphaville)** filmul în care Jean Luc Godard face din clişeele poveştilor de «science-fiction» o satiră amară.

cinema

CRONICA CINE-IDEILOR

preambul

Revista «Cinema» îmi oferă posibilitatea de a discuta la această rubrică ideile care trezesc, azi, în cîmpul artei ecranului un interes deosebit. Iniţiativa mă încîntă, dar mă şi intimidează. Nicăieri ca aici speculaţiile abstracte nu sînt mai indezirabile. Cînd e vorba de cinematograf, publicul vrea să vadă şi teoriile fără ilustrări vii îl lasă rece. Întrucît nu-mi pot însoţi reflecţiile de proiecţii, cum ar fi ideal (o revistă filmată nu s-a inventat încă!) făgăduiesc măcar să mă menţin mereu în concret şi să evit orice terminologie aridă. Redacţia s-a arătat dispusă a mă ajuta, spărgînd textul cu cît mai multe fotografii care să satisfacă într-o măsură foamea vizuală a cititorilor.

Ideile acestea pe care îmi propun să le examinez trebuie situate într-un cadru. E greu de înţeles bine ce se întîmplă azi sub raport teoretic şi chiar practic în cinematografie, fără a observa un lucru, după mine evident, dar, curios, neintrat încă în conştiinţa publică. Cea mai tînără dintre arte n-a încetat să ne surprindă prin dezvoltarea ei prodigioasă. Cinematograful a fost de la început un copil precoce. Acum se constată că, mai mult, a crescut după legile basmului şi nu ale biologiei, adică, într-un an cît alţii în zece. Vîrstele ingrate ale tuturor artelor, el le-a parcurs cu o repeziciune fantastică. Astăzi cunoaşte fenomenul maturizării depline, ceea ce nu e lipsit de însemnătate.

În aproximativ ultimii 20 de ani cinematograful a căpătat o conştiinţă estetică,

nu difuză, nu implicată, ci foarte vie, aşa cum alte arte au dobîndit-o abia după secole întregi de căutări. Aceasta se remarcă într-un fapt, asupra căruia aş vrea să mă opresc. Asistăm în vremea din urmă în cinematografie la o despicare simptomatică. La fel ca în literatură, ca în pictură, ca în muzică, dar cu o iuţeală uimitoare, producţia de serie, de succes imediat, începe să se despartă tot mai net de creaţia autentică, indiferentă la gloria efemeră şi decisă a exprima oricîte piedici i-ar sta în cale (neînţelegere temporară, depreciere comercială, iritaţie puritană, inerţie a gustului etc.) o ambiţie artistică înaltă şi tenace. În cinematografie, procesul acesta are un caracter deosebit de acut, pentru că nicăieri altundeva ca aici, autorul adevărat al filmului, regizorul, nu are de înfruntat atîtea servituţi: el nu poate lucra singur, trebuie să fie finanţat şi chiar cu sume mari, se află, nu o dată, la discreţia vedetismului interpreţilor, îi e enorm de greu prin însăşi natura artei sale să-şi aleagă publicul ş.a.m.d. Pînă nu de mult, marile biruinţe artistice ale cinematografiei au fost aproape constant şi succese comerciale răsunătoare (Griffith, Chaplin, René Clair, Ford). Azi, Bunuel, Bergman, Renoir, Antonioni, Resnais sau Godard sînt autori de filme care nu ating niciodată reţeta celor pe care le face un Minelli, să zicem.

Că despicarea amintită are totuşi loc, ne-o certifică o mulţime de date. Numele acestea circulă, despre ele se vorbeşte, în jurul lor se desfăşoară dispute aprinse. Despre Bergman, Renoir sau Antonioni şi nu despre Minelli se scriu cărţi şi nenumărate studii prin reviste. Preocupările lor au ieşit din sfera calculelor financiare şi mondenităţii, înscriindu-se hotărît în cîmpul conştiinţei artistice a epocii noastre. Comentatorii nu se sfiesc în asemenea cazuri să facă apropieri revelatoare între experienţele lor şi ale unor scriitori reputaţi. În legătură cu eroii lui Antonioni au fost pomeniţi, nu o dată, Borsani, Pavese şi Broch. Activitatea lui Alain Resnais e legată intim de cea a reprezentanţilor

«noului roman» francez. *Hiroşima, dragostea mea* şi *Anul trecut la Marienbad* au fost lucrate pe scenarii semnate de Marguerite Duras şi Robbe-Grillet. Producţia lui Bergman a provocat o întreagă literatură critică. Creaţia acestei categorii de regizori se pretează la interpretări filozofice pe care nu şi le-au refuzat spirite subtile ca Merleau Ponty, Sartre sau Adorno. Sîntem astfel martorii unei separări din ce în ce mai pronunţate. De o parte producţia de serie, care-şi urmează legile ei inexorabile: atîta erotism, atîta violenţă, atîta sirop sentimental, după un procentaj precis stabilit matematic. De altă parte, filmele realizate de artiştii adevăraţi, hotărîţi să înfrunte cu orice preţ vicisitudinile cinematografului şi să nu facă decît ceea ce le dictează instinctul lor creator. Cîmpul intermediar al concesiilor reciproce fireşte că n-a dispărut.

Imaginile înfăţişate pe pînză nu trebuie să fie interpretate ca reprezentări ale lucrurilor pe care ele le arată, ci ca semne sau simboluri (**Maica Ioana a îngerilor,** în regia lui J. Kavalerowicz, film pe care îl vom vedea în curînd pe ecranele noastre.)

Distincţia între două tipuri de cinematograf a devenit foarte categorică şi nu mai lasă loc dubiilor. O ajută şi înmulţirea cinematecilor. Acestea joacă rolul pe care îl are pentru pictură «muzeul imaginar» al lui Malraux. Pe nesimţite, tirania succesului de casă a început să fie zdruncinată. Se formează un public educat care caută filmele după alte criterii şi, ce e mai important, le poate asigura o viaţă dincolo de reţeta lor comercială. Care era destinul artistic al lui Douanier Rousseau, dacă nu existau muzee şi, mai ales, nu se descoperea tehnica reproducerilor în culori? Ce ar fi fost Proust sau Kafka, fără biblioteci, osîndiţi la ecoul tirajelor lor iniţiale?

Cinematograful are şi el astăzi, ca literatura, autorii săi dificili.

Orice discuţie, în afara acestei constatări riscă să ignore senin o realitate capitală. De aici însă, problemele încep cu adevărat şi implică teme serioase de filozofie a culturii. Cîtă libertate îşi poate lua cinematograful într-o astfel de direcţie? Nu-i e imposibilă nici o ambiţie? Mă tem că dezvoltarea lui precoce i-a dat o prea mare încredere, care-l face să uite că are, ca toate artele, o condiţie a sa, pe care nu o poate înfrînge. Tendinţa lui e în multe experienţe contemporane, aceea de a îngloba întreaga activitate spirituală umană. În evoluţia lor artele au tins să-şi descopere şi să-şi afirme mereu mai limpede obiectul propriu. Poezia a renunţat la anecdotica prozei, pictura, la literaturizare. Cinematografia manifestă însă prin reprezentanţii ei de avangardă o adevărată expansiune culturală. Vrea să-şi anexeze deodată domeniile literaturii, plasticii, muzicii, ştiinţei şi filozofiei.

Într-o intervenţie cu valoare de manifest, pledînd pentru un obiectiv cinematografic-stilou, adică înzestrat cu toată libertatea «scrisului», Alexandre Astruc cita o frază a criticului Maurice Nadeau. Acesta spusese că, Descartes, dacă trăia astăzi, ar fi scris romane. «**Îi cer scuze lui Nadeau** — nota regizorul — **dar în vremea noastră Descartes s-ar fi închis în camera lui şi înarmat cu un aparat de filmat şi cu o peliculă de 16 mm şi-ar fi scris «Discursul asupra metodei» sub formă de film, pentru că «Discursul asupra metodei» ar arăta astăzi astfel încît numai cinematograful l-ar putea exprima cum se cuvine**». În raport cu astfel de convingeri, afirmaţia lui Astruc, că ecranul îşi aşteaptă Pascal-ul, Valéry-ul şi Proust-ul său, nu mai surprinde pe nimeni. Semnificativ e că expansiunea filmului se desfăşoară sub steagul eliberării cinematografului de sub «tirania vizualului». După Astruc, imaginile înfăţişate pe pînză nu trebuie să fie interpretate ca reprezentări ale lucrurilor pe care ele le arată, ci ca semne sau simboluri. O statuie, un parc, nişte gesturi nu semnifică neapărat ceea ce simţul comun ne îndeamnă să socotim că sînt, ci poate cu totul altceva. Întîlnirile între personaje, convorbirile lor, scenele în care ele apar nu înseamnă că au avut efectiv loc şi nu e exclus, cum se întîmplă la Resnais, să fie pure ipoteze mintale (*Anul trecut la Marienbad*). Practic se urmăreşte astfel a se dilata sfera imaginilor vizuale pînă acolo încît ele să capete funcţiile cuvîntului. Dar aceasta e o ambiţie absurdă pentru că niciodată ceva înfăţişat în individualitatea sa nu poate deveni noţiune. Nu e totuna să spui om şi să arăţi o persoană anumită pe pînză. *Fotografiind* lucruri, cinematograful mai puţin ca oricare artă se poate rupe de concretul lor şi nici o stilizare (prin planuri imobile, secvenţe izolate şi încadrate precis ca în filmele lui Godard) nu-i pot anula acest caracter.

„Discursul asupra metodei pe 16 mm"

Practic, limbajul camerei e prin natura lui structural-vizuală teribil de intuitiv. Aceasta îi dă cinematografului forţa sa, capacitatea de a vorbi unui public foarte larg. Limbajul intuitiv e direct, lasă mai puţin ca oricare altul loc echivocului şi ideea «obiectivului-stilou» caută nemărturisit să fugă de o asemenea comunicare stringentă. Ceea ce uită mulţi regizori contemporani, fascinaţi de posibilităţile cinematografului, e că el se refuză prin însăşi natura sa ermetismului, obscurităţii. Pe o pagină de carte ne putem opri, relua un pasagiu interpretabil în mai multe sensuri. Imaginaţi-vi-l pe spectator urmărind un film aşa cum ar citi o poezie de Mallarmé. Reprezentaţi-vi-l încercînd să se întoarcă îndărăt, să examineze încă o dată o metaforă dificilă sau un vers cu înţeles mai abscons. Aceasta e absurditate curată! Spectacolul se desfăşoară mai departe şi cine s-a poticnit pe drum nu mai înţelege nimic. Am văzut la Viena, într-un cinematograf special (deci cu public pregătit) filmul lui Godard, *Une femme mariée (O femeie căsătorită)*. Foarte mulţi spectatori părăseau sala după prima jumătate de ceas, nemaireuşind să-l urmărească pe regizor. Alţii interpretau anapoda anumite scene. Acolo unde filmul sconta pe un efect liric, izbucneau în rîs.

Cinematograful e o artă care, iarăşi prin natura ei intimă, presupune o atmosferă psihică de masă. Nimeni nu poate gusta un film singur, acasă, aşa cum savurează o poezie. Intrăm într-o sală şi, o dată cu stingerea luminii, ne supunem magiei spectacolului. Dacă un minimum de asentiment colectiv nu se realizează (în jurul nostru se rîde, acolo unde ne simţim îndemnaţi spre reflecţia tragică) vraja se rupe, toată maşinăria se opreşte şi cade la pămînt.

Condiţia intimă a unei arte nu poate fi forţată fără riscuri. Ideile care constituie azi obiect de dispută în cinematografia mondială cer a fi examinate fără prejudecăţi, dar cu sentimentul acestor realităţi evidente.

Ov. S. CROHMĂLNICEANU

Producţia de serie îşi urmează legile ei inexorabile: atîta erotism, atîta violenţă, atîta sirop sentimental (cadru spectaculos din **Şeherezada).**





Soția (Barbara Horawianka) și copilul nu știu încă nimic...

ECOUL

Pe plaja unei localități la malul mării, tatăl și băiatul, în vîrstă de vreo 15 ani, se bucură de soare și de apă. Acesta este prologul unui film care se transformă în secvențele ce urmează într-o puternică și zguduitoare dramă de conștiință. Existența consolidată a avocatului Henri (Wienczyslaw Glinski) este distrusă de la o zi la alta de o acuzație care-i dezvăluie trecutul, se pare, de colaboraționist. În micul oraș, în care trecea pînă atunci drept un judecător demn de tot respectul, el vede născîndu-se în jurul său neîncrederea, bănuiala, ura... Logica neînduplecată a vieții își spune cuvîntul, chiar dacă o face tîrziu, cînd s-ar crede că totul a intrat în uitare. Pentru că nu poți scăpa de consecințele actelor mîrșave comise conștient.

Regizor — Tadeusz Rozewicz.



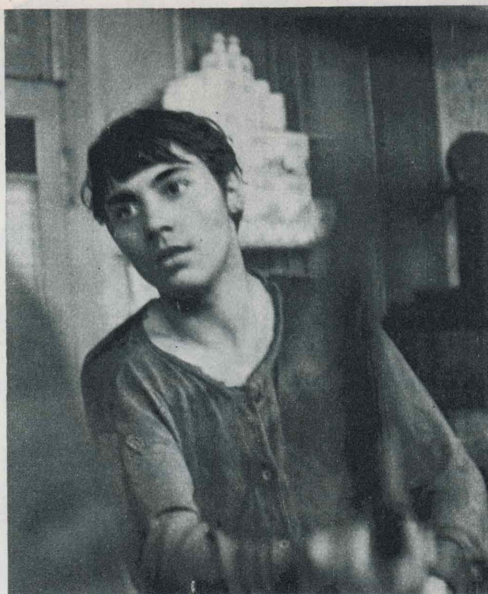
Henri va pleca pe urmele trecutului, încercînd să culeagă, pe cît se poate, unele dovezi salvatoare.



Zdrobit de evidențe disperat nu are însă curajul (sau poate lașitatea) actului final.

Glinski în rolul avocatului Henri a reușit o creație cu totul deosebită care a stîrnit vîlvă la ultimul festival de la Karlovy-Vary.





Filmul cehului Nemec (care a fost premiat anul trecut la Festivalul «Cinematografului nou» de la Pesaro) suscită multe și controversate discuții.

Avangarda și mimarea ei

Istoricește nu se poate vorbi de un cinematograf tradițional. Cea mai tînără dintre arte este legată — încă de la nașterea ei — de dezvoltarea unor tehnici și unor concepții estetice specific moderne. Contemporanilor lui Méliès, pelicula cinematografică le făcea cam tot aceeași impresie pe care o produce astăzi o piesă de Ionescu. Totuși, deși cinematograful însuși este o artă de avangardă, există și un așa-zis curent de avangardă, curent «modernist», începînd cam din deceniul al treilea, care se confundă ades cu folosirea în film a «experimentului». Este semnificativ că în «avangarda» cinematografului anilor 30, în Germania, în Franța și chiar în Uniunea Sovietică, contingentul majoritar îl formează scriitorii și pictorii.

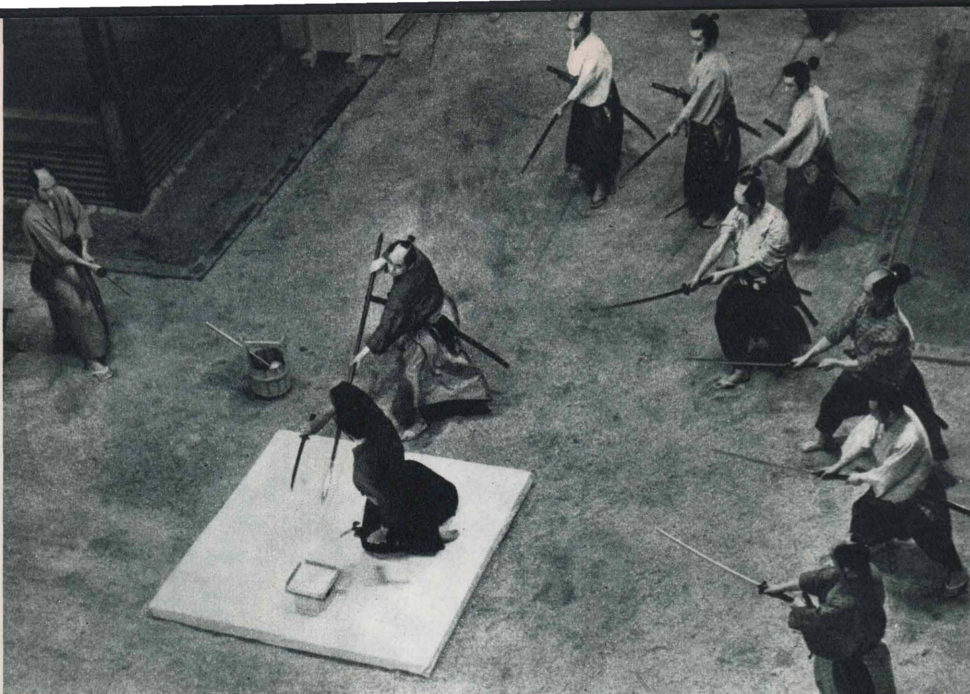
Lumière neînțeles

La apariția filmului sonor, Eisenstein spunea că cinematograful a devenit «nebun de vorbire», și a prezis apariția masivă a dramelor de idei, cît și a «teatrului-cinematograf de bulevard».

Artiștii de avangardă au rupt cu cinematograful comercial nu numai din cauza calității inferioare a numeroaselor adaptări de piese și romane, dar mai ales pentru că porneau de la convingerea că «subiectul», «povestirea» ca element principal al filmului artistic ar fi străin de specificul cinematografic, iar apariția sonorului n-ar face decît să consolideze o asemenea erezie impusă din afară. Avem de-a face cu o revoltă împotriva filmului-narațiune ca atare, un efort concentric de a zdruncina lanțurile intrigii în favoarea unui «limbaj cinematografic pur». În 1927, Germaine Dulac identifică noua estetică avangardistă chiar în opera unui inițiator al cinematografului, în filmul lui Lumière și se plînge de faptul că lecția filmului său fără subiect **Sosirea unui tren,** nu a fost înțeleasă de cineaști. Louis Delluc — scrie: **«Ei se apucă să grupeze fotografii animate în jurul unei acțiuni externe, în loc să studieze concepția mișcării în continuitatea ei vizuală mecanică și brutală».** Avangarda anilor 30 consideră asimilarea cinematografului cu «teatrul mobil» — o eroare criminală. În tinerețea sa René Clair redescoperă **Asasinatul ducelui de Guise** al lui Méliès (socotit primul film artistic), numai pentru a-i sublinia ridicolul și a-l considera arhetipul tuturor erorilor care vor veni.

Avangarda și «miezul monstruos al realității»

Am dat aceste exemple pentru a demonstra că teoria ventilată uneori cu privire la diminuarea rolului narațiunii în cinematograful de astăzi nu este nicidecum nouă. Concepție extremistă, care a generat numeroase erori, teoria cinematografului ca «limbaj cinematic pur» a avut totuși meritul de a fi atras atenția asupra aberațiilor teatrului filmat sau asupra pericolului filmului de serie, care imita romanul-foileton. Ea a contribuit mai ales — într-un chip numai aparent paradoxal — la dezvoltarea excepțională a filmului documentar în toate variantele sale. Temele «cinematografului avangardist» și-au găsit astfel o audiență neașteptată la anumiți regizori de documentar științific. Avangardiștii au salutat documentarele care oglindesc formarea cristalelor, dezvoltarea embrionului, metamorfoza larvelor, traiectoria unui glonte, evoluția microbilor, viața insectelor și, de asemenea, cu mult entuziasm «kinoglaz»-ul — filmarea mișcării vieții de pe stradă, înregistrarea atentă a expresiei omului care muncește. Și nu întîmplător, din școala avangardistă a anilor 30 au ieșit artiști de talia lui Jean Vigo (care în lucrarea sa de



Harakiri în interpretarea lui Kobayashi reprezintă istoria unei societăți, anatomia unor sentimente, studiul unui concept al onoarei care a dominat o întreagă epocă istorică și profilul unor dimensiuni general universale ale spiritului uman.

debut face de fapt primul film occidental care reflectă ardoarea revoluționară, **À propos de Nice**),Joris Ivens, Bunuel **(Pămînt fără pîine),** René Clair, sau — din rîndurile expresionismului german — cineaști realiști de prima mînă ca G.W. Pabst (care asemenea lui Brecht pledează pentru o cinematografie extrasă din «miezul monstruos al realității»). Cine crede deci în antagonismul, mai mult sau mai puțin ireductibil, dintre realism și avangardă, cine crede că în cinematografie avangarda înseamnă prioritatea absolută a tehnicii, eliminarea sau diminuarea rolului vieții, ca «materie primă a filmului» — se înșeală.

Chiar un spectator inexpert în problemele istoriei cinematografice, dar care a vizionat o serie de opere remarcabile, cum sînt **Roma, oraș deschis** și **Aventura, Copilăria lui Ivan** și **Opt și jumătate, Caii sălbatici** sau **Cele 400 de lovituri, Nouă zile dintr-un an** sau **Pădurea spînzuraților, Ei iubeau viața** sau **Duminică la ora 6,** a putut să-și dea seama că în oricare din stilurile sale, cinematografia contemporană nu a uitat de lecțiile avangardei, după cum avangarda contemporană socotește printre precursorii ei pe un Eisenstein cu al său **Crucișător Potemkin,** sau pe Pudovkin cu **Mama.** După părerea noastră, filmul realist este de neconceput fără contribuțiile avangardei, fără experiențele artistice de substanță care au pornit din mișcări artistice chiar nerealiste sau situate într-o altă perspectivă artistică decît realismul. Orson Welles a scris un studiu de 70 de pagini pentru a demonstra cît îi datorează montajul cinematografic romanului lui James Joyce, «Ulisse».

Linia fundamentală a dezvoltării cinematografice contemporane

...nu constă așadar nici în identificarea narațiunii de tip literar cu cinematograful, nici în opunerea lor ireductibilă, ci exact în acel element care marchează progresul, saltul atît în cinematograf cît și în literatura contemporană. Este vorba de depășirea narațiunii tradiționale, a esteticii totalității și realizarea — pe baza unui ritm specific al vremii noastre și al experiențelor contemporane — a subiectului concentrat, a povestirii-parabolice, care dincolo de întîmplare, de anecdotică, de trama sa particulară, de reproducerea fenomenelor imediate, ne spune ceva specific despre tipurile de existență contemporane, despre transformarea sau criza valorilor, despre noile fenomene și noile atitudini în viața socială. Linia principală de dezvoltare a cinematografiei se află acolo unde noi descoperiri ale tehnicii cinematografice și noile descoperiri ale științei în diferite domenii (cibernetica, psihanaliza, sociometria) servesc la investigarea în adîncime a noilor realități ale secolului 20. Nu întîmplător, tocmai filmele care utilizează cel mai puternic aceste noi descoperiri, tocmai filmele care preferă interpretării monocorde, pe un singur plan — intriga rapidă, rezumativă și sintetică, dar care comportă mai multe planuri de interpretare la diferite niveluri ale realității și un deznodămînt deschis infinit — sînt cele care se impun spectatorului contemporan, cuprinzînd o multiplicitate de semnificații. Ele pot într-adevăr să **concureze** — și nu să imite — marea operă literară.



Pasagera, unul din acele filme în care trecutul este mereu prezent, iar memoria o problemă care fascinează. Ordinea povestirii tradiționale este lineară, ordinea recunoașterii trecutului — circulară, pentru că munca memoriei progresează în spirale.

Desigur, totul depinde de viziunea cineastului respectiv. **Ciocciara** în interpretarea lui De Sica rămîne istoria unei negustorițe și a unui viol. **Harakiri** în interpretarea lui Kobayashi reprezintă istoria unei societăți, anatomia unor sentimente, studiul unui concept al onoarei care a dominat o întreagă epocă istorică și profilul unor dimensiuni general universale ale spiritului uman. Un film cehoslovac cum este **39 de grade la soare** reușește printr-o întîmplare banală — un inventar la un magazin de coloniale în care se descoperă momentan lipsuri — să ne ofere elementele unei adevărate reacții în lanț, să ne readucă la noțiunile de bază ale unor relații care depășesc și munca și dragostea, privesc răspunderea noastră față de oameni, în sensul cel mai larg și mai profund al cuvîntului.

Mimetismul

În interpretarea raportului dintre tradiție și inovație, dintre specificul național și experiența contemporană, există nu rare cazuri de mimetism (fiindcă veni vorba de cinematografia cehoslovacă, mult lăudatul film al lui Nemec, **Diamantele nopții** — vizionat recent la Cinematecă — mi se pare un remake după Alain Resnais și mai ales după Robert Enrico: **Le hibou).** Dar mimetismul poate intra și în sfera cinematografului tradițional: oare **Winettou, Old Shaterhand** nu sînt fenomene de mimetism comercial?

Cine examinează desfacerea fabulației tradiționale, refuzul succesiunii cursive cronologice într-o serie de remarcabile filme contemporane, observă că ele nu sînt simple capricii ale unor regizori doritici să se afirme cu orice preț, ci intră în firescul, în logica reală a lucrurilor. Fie că este vorba de **Hiroshima, dragostea mea** sau de **Absență îndelungată,** de **Copilăria lui Ivan** sau de **Eclipsa,** de filmul polonez **Pasagera** sau de filmul românesc **Duminică la ora 6,** se observă că aceste filme au o trăsătură comună: e vorba de personaje în ochii cărora trecutul este mereu prezent, **memoria** este o problemă care fascinează. De aici și cîteva trăsături specifice. Pe de altă parte ordinea în care se prezintă momentele trecutului nu este ordinea în care au fost trăite. Ordinea povestirii tradiționale este lineară, ordinea recunoașterii trecutului — circulară, căci munca memoriei progresează în spirale. Dialogul este totdeauna la prezent. Este limpede că asemenea filme cer din partea spectatorului o atenție sporită, o anumită «osteneală», un alt gen de participare, o curiozitate vie, o anumită dispoziție nu numai meditativă, ci și emotivă.

Din necesitatea filmului parabolic, din concentrarea multiplicității semnificațiilor vieții contemporane, decurge și un alt aspect al abandonării tehnicii tradiționale. Autorul unui film nu poate să spună tot, este obligat la o selecție extrem de ingenioasă, rezumativă, concisă, a momentului în care prezintă eroii, momente uneori lipsite de o legătură aparentă și care, prin forța împrejurărilor și a timpului limitat, îndeplinesc în filmul contemporan mai multe funcțiuni decît îndeplinea înainte o secvență tradițională.

Aceasta nu înseamnă că anecdotica, expunerea cursivă și-a pierdut însemnătatea în cinematografie. Ceea ce în unele cazuri ar apărea ca plictisitoare intervale ale cronologiei nesemnificative se impune alteori ca o necesitate stringentă. Cine ar spune că în **Fata lui Bube,** filmul lui Comencini, tehnica tradițională nu s-a impus ca o necesitate stringentă? Tocmai «**amănuntele**» anecdotei clasice obișnuite au determinat decizia finală a femeii. Dimpotrivă, într-un film ca acela al lui Pintilie, constatăm eliminarea dialogului «semnificativ» căruia într-adevăr nu i se simte nevoia. Există loc în cinematografia noastră pentru o varietate de stiluri — de la cele mai tradiționale pînă la cele mai moderne — cu condiția ca reflectarea realității să fie făcută cinstit, cu o înțelegere acută a resorturilor intime ale vieții contemporane și a schimbărilor vertiginoase pe care le înregistrăm.

Horia BRATU

Alfredo Bini, Pier Paolo Pasolini și o Orestie românească

Alfredo Bini a fost pe rînd actor, organizator de spectacole teatrale, director de producție cinematografică iar acum, producător, unul dintre cei mai tineri producători italieni. În această ultimă calitate și într-un răstimp destul de scurt, el a înscris la activul său cîteva pelicule valoroase: **Frumosul Antonio, La Viaccia** și **Corupția** de Mauro Bolognini, **Noii îngeri** de Ugo Gregoretti, unul din scheciurile filmului **Rogopag**, cel realizat de Rossellini, **Comoara Josephei** de Claude Autant-Lara, precum și toate filmele lui Pier Paolo Pasolini: **Accattone, Mamma, Roma** cu Anna Magnani, **Comizi d'amore** și **Evanghelia după Matei.** În 1965 a finanțat **La Mandragola** o producție dirijată de Alberto Lattuada după faimoasa comedie a lui Machiavelli. De curînd, Pasolini, sprijinit tot de Alfredo Bini, a terminat **Păsările mari și păsările mici**, iar Damiano Damiani, un alt foarte interesant tînăr regizor italian a început ecranizarea unei nuvele a scriitorului mexican Carlos Fuentes **Vrăjitoarea.**

În discuția pe care am purtat-o cu Alfredo Bini, după inevitabilele întrebări (se pare că altcum nu se poate) cu privire la «cecrede-el-despre-cinematografia-mondială sau despre-accesibilitatea-la-publicul-filmelor-moderne», la care mi-a dat cu totul alte răspunsuri decît De Santis sau Colpi, decît René Clair sau... etc. de pildă, a ajuns — minune! — la aceeași concluzie: filmul cel mai bun trebuie să fie și comercial. Căzînd deci întru totul de acord asupra acestui punct, am trecut la subiectul care ne interesa pe amîndoi cel mai mult: scopul vizitei sale în România. Și am aflat cu bucurie că ne așteaptă o colaborare cu Pier Paolo Pasolini, unul dintre cei mai «intelectuali» și mai «novatori» regizori contemporani, unul dintre cei mai buni în tot cazul.

— Un film despre...

— Orestia. Da, nici mai mult nici mai puțin. Scenariul va fi scris de Pasolini și va cuprinde două părți distincte: procesul lui Oreste și fuga. Fugind, Oreste va străbate Carpații, va ajunge în Deltă și... ne va arăta tot ce are țara dumneavoastră minunat de frumos.

— Sună cam turistic.

— Doamne păzește! Spun asta pentru că sînt sub impresia frumuseților naturale pe care le-am descoperit aici și vreau să le exploatez la maximum. Mă refer, bineînțeles, la decor, la exterioare.

— Filmele noastre le-ați văzut?

— Din toate cîte ceva. Fragmente. Destul ca să-mi formez o părere.

— Bună?

— Da, mai ales sub raport tehnic și actoricesc. Aveți operatori excelenți și actori de mare talent.

— Distribuția Orestiei va cuprinde și actori români?

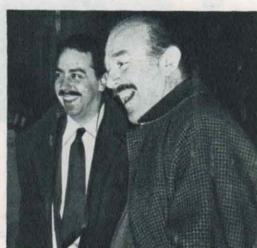
— Numai actori români. De altfel, știu că și Pasolini dorește acest lucru. E drept că vedetele internaționale asigură o bună publicitate, noi însă ne încumetăm să nu ținem seama de acest lucru.

— Deși e vorba de Pasolini, odiseea eschiliană — ca să zic așa — a lui Oreste, figurația impunătoare, presupun, aduce cam a superproducție.

— Nicidecum. Va fi un film psihologic, un fel de **Mateo** petrecut în Grecia cu mii de ani în urmă, dar cu tipuri omenești contemporane. Un film modern ca element rațional, tratat la modul cel mai realist cu putință. Nici nu se concepe că Pasolini ar putea face altceva.

— Pe cînd începutul filmărilor?

— În august 1966 sau în mai 1967. Cu cît mai repede, cu atît mai bine.



Aeroportul Băneasa. Plecarea delegației de cineaști italieni. Producătorul Alfredo Bini și scenograful Averio.

Știu acum că vom lucra în condiții excelente — am văzut studiourile de la Buftea și, în ceea ce mă privește, nu există nici un motiv de amînare.

— Intenționați să vă opriți aici colaborarea cu noi?

— Dimpotrivă. Dorința mea este să semnez un acord de coparticipare pe termen lung și să facem filme cît mai multe și cît mai bune împreună.

— Puteți contribui și la răspîndirea producțiilor românești în străinătate?

— Intenționez să deschid la Roma, pe linia schimburilor cu D.R.C.D.F., un birou pentru difuzarea filmelor dumneavoastră în Italia și nu numai în Italia. M-am și gîndit la cîteva: **Pădurea spînzuraților, Procesul alb,** desenele animate ale lui Gopo, **Harap Alb, Duminică la ora 6.** Mi-a plăcut și **Meandre,** filmul lui Mircea Săucan. Pot lua și altele, dar acest lucru depinde numai și numai de dumneavoastră.

Rodica LIPATTI



Instantaneu pe aeroportul internațional al Moscovei. V. Bașkakov, vicepreședintele Comitetului de Stat pentru Cinematografie al URSS și V. Egorov, redactorul-șef al Studiourilor «Mosfilm», primind pe Mihnea Gheorghiu, vicepreședinte al Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, la Festivalul internațional al filmului, cu care ocazie s-a definitivat în termeni practici proiectul de colaborare artistică prietenească: coproducția româno-sovietică **Tunelul.**

Filmul românesc în circuitul internațional

După 5 ani de la premieră, interesul pentru filmul *Valurile Dunării* este încă viu. În luna septembrie 1965 a rulat pe ecranele italiene.

În contextul unei analize amănunțite, revista maghiară «Filmvilag» notează: «**Ne emoționează viziunea cinematografică a renumitului regizor și actor Liviu Ciulei, creatorul filmului *Valurile Dunării*, prezentat pe ecranele noastre. Ciulei este o personalitate creatoare neobișnuită și în *Pădurea spînzuraților* pot fi recunoscute amprentele talentului său, într-o ciudată simbioză.**»

După coproducția româno-sovietică *Tunelul* și coproducția româno-franceză *Steaua fără nume*, cîteva noi coproducții vor intra în lucru anul acesta: *Aventură pe șosele*, coproducție româno-maghiară după un scenariu de Dan Deșliu și Istvan Kallay și trei coproducții româno-franceze — *Dacii*, scenariul Titus Popovici, regia Sergiu Nicolaescu, *Șapte bărbați și o femeie*, regia Bernard Borderie, în care unul din roluri va fi susținut de Jean Marais, *Requiem pentru un erou* în regia lui John Barry, dialogul Joe Eisinger. Alături de Robert Hossein și Elsa Martinelli, în distribuție vor apărea și numele unor vedete americane.

Laurii victoriei au încununat succesele unor regizori români la cîteva prestigioase festivaluri internaționale:

Cannes 1965 — Premiul pentru regie acordat filmului *Pădurea spînzuraților*.

Moscova 1965 — Premiul pentru cea mai originală regie de basm — filmul *Harap Alb*.

Veneția 1965 — (Festivalul filmelor de artă) — Placa «Leul Sfîntului Marc», pentru filmul *Ciucurencu*.

Mar del Plata 1966 — Premiul special al juriului, Premiul mișcării de experiment și de cinecluburi și Premiul special al criticii, pentru filmul *Duminică la ora 6*.

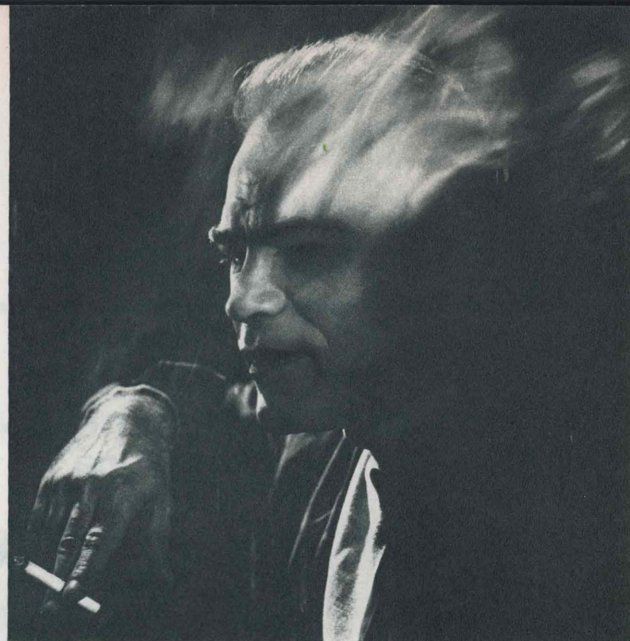
Vorbind despre «debutul matur al unui mare regizor român», revista «Clarin» comentează succesul lui Lucian Pintilie în următorii termeni: «**Condus cu o mînă de maestru, filmul *Duminică la ora 6* ilustrează în fiecare secvență un sens precis al narațiunii cinematografice. Debutul îl așează pe regizorul român printre figurile noi, cele mai valoroase ale cinematografiei contemporane.**»

Încheiem această mică recapitulare a bătăliilor cîștigate de cinematografia noastră cu «va urma».

ci ne ma

PROFILURI REGIZORALE ROMÂNEŞTI

LIVIU ciulei



Din orice punct s-ar porni o schiţă de portret, este necesar, cred, de a avea bine conturată în memorie harta teritoriului nostru cinematografic, cu întinsele ei porţiuni de şes şi cu elementele de peisaj montan, care încep, deşi cu modestie încă, s-o contureze. De a face un portret uman, dar văzut din avion, sau din zborul unei păsări. De a pune sub lupă, calităţile, deficienţele şi naivităţile unei structuri. De a înţelege ceea ce-i este caracteristic temperamental şi ceea ce constituie o influenţă pasageră, un dat exterior, un aspect care nu-l priveşte direct.

Ciulei a intrat în cinema după ce se afirmase ca un pasionat şi multilateral om de teatru. Procesul mi se pare firesc, şi un număr impresionant de realizatori de prim plan, din istoria filmului, în decursul perioadei mute sau vorbite, au executat aceeaşi trecere, de la scenă la platoul de filmare. Cu o observaţie însă: aproape pentru toţi, filmul a devenit idealul final, care a aruncat în umbră orice alte preocupări. Pentru Ciulei teatrul va continua să rămînă arta care-l interesează în cea mai mare măsură. El va aduce în cariera sa cinematografiei o experienţă artistică îndelungată şi substanţială, şi frămîntarea intelectualului cu orizont deschis, dar numai pentru perioade scurte de timp, şi cu conştiinţa încercării unui experiment de o valoare secundară. În această situare pe verticală a pasiunilor rezidă şi cronologia disparată, oarecum întîmplătoare a filmelor lui. Debutul şi l-a făcut în anul 1955, cînd a lucrat ca regizor secund al lui Victor Iliu la *Moara cu noroc*. În 1957 a realizat *Erupţia*, în 1959 — *Valurile Dunării* şi în 1964 *Pădurea spînzuraţilor*. Filmele nu se înlănţuiesc în timp, se urmează în salturi discontinui, ne aflăm în faţa unui calendar lacunar. Aceasta nu este o problemă care-l priveşte exclusiv pe Ciulei, ci e de o importanţă generală pentru întreaga noastră cinematografie. Filmul nu poate face excepţie de la legea intimă a artei care cere artistului continuitate în disciplina, în genul pe care-l foloseşte. Frămîntarea creatorului în faţa problemelor vieţii nu poate avea pauze. Tudor Vianu cita acest pasagiu revelator din Maupassant, care este, de fapt, o definiţie dramatică a omului de artă: «Nici un sentiment simplu nu mai există în sufletul scriitorului. Tot ce vede, bucuriile, plăcerile, suferinţele şi desnădejdile sale devin îndată subiecte de observaţie. Analizează fără voia lui şi fără să termine vreodată, inimile, chipurile, gesturile, intonaţiile. Îndată ce a văzut ceva şi orice ar fi văzut, întrebarea despre cauza tuturor acestora i se impune numaidecît. Nu are un elan, un strigăt, o îmbrăţişare care să fie sincere, nici una din acele acţiuni spontane care sînt executate cu necesitate, fără a reflecta, fără a înţelege, fără a-şi da seama. Dacă încearcă o suferinţă, o notează şi o clasează în memorie. Înapoindu-se de la cimitir, unde a lăsat pe acela sau pe aceea pe care o iubea mai mult pe lume, îşi spune: ce lucruri bizare am resimţit; era ca o beţie dureroasă... etc. E ca şi cum ar avea două suflete, unul care notează, explică şi comentează fiecare senzaţie a vecinului său, sufletul natural, comun tuturor. Trăieşte astfel, condamnat a fi, în orice împrejurare, un reflex al său şi al altora...» Dar această viaţă secretă a artistului — marea lui viaţă — de reflexie permanentă şi interogarea continuă, nu se derulează în van, şi nu rămîne fără ecou. Nu este un monolog tăcut, aerian, care se consumă în spaţiul fluid, fără substanţă şi rezonanţă, al gîndurilor care apar şi dispar după voia lor. Întreagă această nelinişte, dibuială, ardere, nehotărîre, şi din cînd în cînd flacăra cîte-unui răspuns, se transformă, se convertesc printr-o migală năprasnică în imagini artistice în laboratorul chimic subteran al sensibilităţii lui. Un vers, o frază sonoră, o pată de culoare. Cineastul gîndeşte în termenii limbajului său şi aşa cum gîndirea sa va acţiona în permanenţă, înregistrînd totul şi încercînd să explice totul, instinctul lui artistic trebuie să funcţioneze mereu. Banda de celuloid şi platoul de filmare îi sînt vital necesare, pentru a-şi stăpîni şi îmblînzi uneltele de lucru. Cu atît mai mult, cu cît în cinema nu este posibil exerciţiul cotidian al creatorului. El nu-şi poate consemna în singurătatea atelierului lui, într-o primă formă, notele disparate ale meditaţiei, însemnări care, mai tîrziu, transformate se vor revărsa într-o lucrare cristalizată. În film, el se exprimă direct în opera festivă şi definitivă. Istoria cinematografului ne arată că un film pe an este ritmul de creaţie cel mai uzual. Există evident şi realizatori — din care cel mai desăvîrşit exemplu este Bresson — în care opera gestează 3—4 ani. Dar aceştia sînt excepţii care nu contrazic regula: ei luptă mai mult timp cu materialul de viaţă, pentru o mai mare rafinare estetică, ideea se lasă exprimată mai greu.

Pe aceste date preliminare, cum să înregistrăm universul tematic al lui Ciulei? Zonele de viaţă care-l atrag, tipurile umane pe care le scrutează? În fine, substanţa vie în care trebuie întotdeauna să se cufunde aparatele de sondat adîncimea, de constatat temperatura, de semnalat curenţii submarini ai artei? Trei filme de autor ar putea oferi un prim material pentru analiză — operaţie întotdeauna delicată şi perfect disponibilă pentru eroare. Dar Ciulei nu este scenaristul propriilor lui filme, deci operaţia se complică şi mai mult. Şi cu toate astea, chiar acţionînd pe o substanţă atît de incomodă, amalgamînd toate lucrările, atît cît ne este îngăduit (şi probabil, ceva mai mult chiar) începe a se distinge linia lumii sale. O lume încordată, în stare de alertă. O umanitate care primeşte botezul focului, în toate sensurile expresiei, şi care este ameninţată în integritatea ei fizică (războiul) şi în integritatea ei morală (acceptarea înfrîngerii în *Erupţia*, laşitatea sau trădarea în celelalte). Personajele lui sînt confruntate cu problema supremă a existenţei: binele sau răul. Eroii sînt surprinşi în momentele excepţionale cînd trebuie să opteze, şi nu li se oferă nici un răgaz pentru a-şi amîna ale-

Se pregăteşte pentru filmare o scenă din Pădurea spînzuraţilor. Dar în acel moment nici unul din cei trei prezenţi, Liviu Ciulei, Ovidiu Gologan şi Ana Szeles nu ştiau că filmul va cuceri marea distincţie la Festivalul de la Cannes.



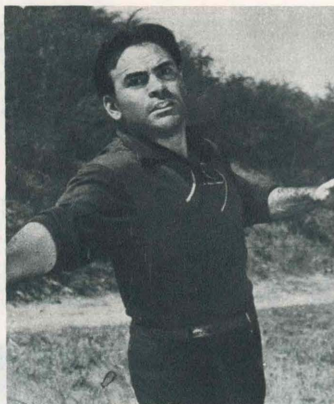
gerea. Să lucreze mai departe inutil — căci șansele de a găsi petrol la Ursei par a se fi risipit — sau să plece în confortul și lipsa de griji a orașului. Ei trebuie să aleagă calea cea mai grea, să reziste, căci aceasta este poziția pe care se valorifică atitudinea umană autentică. Să acționeze în ilegalitate, cu toate riscurile, împotriva dușmanului, sau să-și salveze viața. Să asculte ordinele, sau să le interpreteze și să nu le dea ascultare, cînd e vorba de existența propriului lor popor. Ei trebuie și acum să aleagă calea cea mai grea, din care scapă puțini — și într-adevăr Mihai și Bologa, Müller și Cervenko mor pentru a salva flacăra pură a spiritului uman, care sălășluiește în ei.

Pe fundalul dramei lor, se reliefează moartea. Nu ca o prezență reală, imediată, concretă. În *Erupția*, pericolul în fapt nici nu există, dar peisajul uscat, secătuit, dezgolit de frumusețe, sordidul vieții fizice (casele, barăcile, tîrgul, cîmpia, drumul) reflectă o natură lunară, în care viața nu poate subzista. În final, oamenii fac să irumpă țițeiul parcă nu din solul golaș, sfredelit cu atîta încăpățînare, ci din absoluta și grandioasa dorință de a nu accepta înfrîngerea, din setea lor totală de a învinge sărăcia. În *Valurile Dunării* și în *Pădurea*, moartea este implicată mai direct (atacul aerian asupra Brăilei, întîlnirea cu mina, valurile de foc, riposta artileriei române după ce reflectorul a fost distrus), dar în general, accentul nu cade pe aceste momente, extrem de naive de altfel și de scăzută inventivitate. Ciulei își construiește filmele din timpii slabi. Amenințarea există mai mult ca o latență, ca principiu, ca argument, și din cînd în cînd se concretizează pe planul doi. Regizorul evită să o aducă în scenă. Preferă să-i urmărească efectele în conștiința eroilor lui. În viața reală obișnuită, în ritmul normal al existenței, aceștia nu sînt tipuri problematice, nu sînt predispuse pentru dramatice dezbateri de conștiință: căpitanul unui șlep, o laborantă, un sondor, un țăran, ostași. Există două și studentul în filozofie Bologa, și avocatul Klapka, dar și aceștia au rosturi bine definite în mecanismul social și dramele sînt cele general umane. Vine însă războiul și ulterior transformarea socialistă, adevărate seisme sociale, care răstoarnă tiparele existente, dinamitează inerțiile, și cu prețul vieții, obligă la definirea răului și a binelui.

Iată cum o ecranizare după o lucrare clasică a literaturii noastre și două scenarii originale, scrise de trei scenariști diferiți (chiar 4, dacă vom considera pe Titus Popovici lucrînd independent diferit de același Titus Popovici, acționînd în tandem cu Francisc Munteanu) tind să alcătuiască un univers omogen, o filozofie coerentă și personală. Bănuiesc că acest univers și această filozofie. îl reprezintă pe Ciulei, chiar dacă materialul epic de bază nu-i aparține. Însăși selectarea și preferirea unor materiale, cărora el le-a insuflat ulterior viața ecranului și care au fost filtrate de propria sa experiență, îl fac pe Ciulei, din acest punct de vedere și creator alături de ceilalți, al sistemului de idei pe care îl comunică ecranul. În sensul autentic al cuvîntului, el este un autor. Opera lui, umanistă ca spiritualitate, degajă prin cele mai bune momente un aer de seriozitate și gravitate.

Ca regizor de film, trecînd peste prima mare limită pe care am observat-o mai sus — contactul discontinuu cu studioul, el mai are de înfruntat și lipsurile tradiționale ale dramaturgiei noastre cinematografice. Ciulei este, în general, un bun narator. Din punct de vedere cinematografic, el are o orientare și o structură clasică, evitînd tentațiile experimentelor formale. Povestirea se desfășoară, conform ordinei temporale, fără situații spectaculoase și fără artificii, atît în sensul bun, cît și în cel rău al cuvîntului (o mai mare preocupare pentru limbajul cinematografic o va arăta numai în *Pădurea*, dar nu cu consecvență).

Erupția și *Valurile Dunării* se înscriu, din punctul de vedere al scenariului, într-un registru modest. Și aici intervine paradoxul. Lipsite de ambiții, povestirile stau deasupra apei (exact pe linia de plutire) datorită efortului regizoral. *Pădurea spînzuraților* constituie evident un salt. Complexul de inferioritate din punct de vedere dramaturgic este depășit și ecranizarea are ambiția de a porni un dialog de idei cu spectatorul. Nivelul de gîndire al personajelor, și în general al întregii structuri artistice este considerabil ridicat. Extremele, încă o dată, se întîlnesc și calitatea se transformă la un moment dat în viciu. Digresiile nesfîrșite, dorința de a caracteriza în adîncime drama fiecărui erou, chiar și a celor pasageri, de a cuprinde într-o singură operă, totul, încarcă pînă la ultima limită, filmul. În nesfîrșita galerie de personaje, în care fiecare reprezintă un alt tip uman, cu povestea sa personală, intriga principală în cele din urmă se pierde, ritmul se fracturează, își pierde respirația, pelicula obosește. Departe de a ajuta la clarificarea dramei lui Bologa, biografiile anexe o dizolvă și o îneacă, solicită atenția în colțuri periferice ale narațiunii, o dispersează și o consumă inutil. Cu dreptul omnipotenței creatorului, Ciulei ar fi trebuit să sacrifice pe mulți, pe alții să-i lase să se miște în umbră. Pe o temă asemănătoare, Losey a realizat un film de o rotunjime aproape perfectă, *For King and Country (Pentru rege și țară)* pe modalitatea cea mai indicată în acest caz, a procesului. Acuzarea și apărarea se înfruntă numai în drama inculpatului, dar aceasta este general umană și astfel capătă valoare de simbol. Filmul lui Losey are o evoluție logică implacabilă. Tema este dezvoltată direct, în linii sigure și drepte, fără digresiuni, și publicul o receptează cu o vigoare și o claritate uimitoare.



Liviu Ciulei-actorul într-o scenă din filmul Soldați fără uniformă.

În primele două filme, capacitatea de a exprima vizual lumea, privilegiu și orice s-ar spune și obligație a artei cinematografice, trăiește în momente izolate: clădirea trustului petrolier părăsit, în care vîntul pustiului devine o prezență fizică, ploaia de noroi, șlepul înconjurat de flăcări, o pereche de căsătoriți coborînd o stradă pustie etc. *Pădurea* constituie din punct de vedere plastic un adevărat eveniment. Anul trecut scriam de la Mamaia, despre caracterul excepțional al pregenericului unde soldații mărșăluind pe drumuri fără țintă, se topesc, parcă, în praf, învăluiți de o lumină stranie care-i absoarbe ca și noaptea. Mai mult decît ideea de lirism elementar — care este totuși implicată — «din pulbere sîntem făcuți» — senzația morții, a spulberării tinereții primește în partitura vizuală a lui Gologan un efect extraordinar. Moartea lui Svoboda, împlinită ca un ritual militar, se termină seara. Filmul nu gradează trecerea de la lumină la întuneric, ci o transmută cu bruschețe. Nu știu dacă efectul a fost căutat sau a fost realizat datorită întîmplării, dar, pe neașteptate, planul epic se convertește în liric, realul se amplifică în fantastic, formînd parcă o vibrație cosmică. Momentul se încarcă cu o grandoare mitică, întreaga natură participă la drama umană și plînsul elementelor evocă sufletul poeticii populare din biblie sau din baladele noastre. Drumul prin pădure, destinat a fi drumul morții sergentului Müller, anticipează prin caracterul surîzător al imaginii, bunăvoia forțelor din sufletul omenesc, de care va beneficia condamnatul. Finalul este realizat ca un țipăt vizual, oglindind nu un eveniment exterior, ci reflexul în conștiință al unei copleșitoare dureri. Construită integral pe o asemenea viziune plastică, *Pădurea* ar fi devenit o capodoperă. În varianta reală, reușește să aducă primele mărturii care să justifice speranța. Oricum, întîlnirea lui Ciulei cu Gologan — un mare artist al imaginii, acesta din urmă — s-a dovedit a fi spectaculoasă.

Om de teatru la origine, Ciulei aduce în film preferința pentru jocul actorului. De aici derivă și caracterul de sobrietate și seriozitate, de care am mai vorbit — nu virtuozitate gratuită, exterioară, ci ideea formulată — ceea ce este o calitate, dar și stilul interpretativ cam lent, teatral, al unora dintre personajele sale. Acestea, așezate de scenariu, de la bază deci, în situații nefirești, exprimîndu-se artificial, literar, «elaborat», nu reușesc să se însuflețească pe deplin pe ecran, rămîn lipsite de viață, îndepărtate de noi. Bologa, Klapka, Müller, Cervenko discută în maxime, definiții, formulări sintetice. Umanitarismul ridicat la tribună își pierde din eficacitate (iată, pentru a da un exemplu, cum se desfășoară conversația de la popotă, în seara morții pe ștreang a lui Svoboda. «*Bologa:* N-am de dat socoteală decît conștiinței mele. *Cervenko:* Nici o conștiință nu-mi poate impune să ucid un om... De 1916 ani, omenirea vorbește despre executarea lui Cristos... Ne trebuie suferință, multă, imensă. Numai în suferință crește și rodește iubirea. Cea mare, cea adevărată. Iubirea, oameni dragi, iubirea. *Klapka:* Iubirea în care ne bălăcim ne hrănește cu gloanțe și spînzurători. *Preotul:* Domnilor, vă rog, nu vă lăsați surprinși de duhul îndoielii. Să nu ne tulburăm liniștea interioară... Și așa mai departe.

Obligat de dialog să recite, actorul își pierde naturalețea, legea sa de bază și de existență pe ecran. Efortul permanent la care e supus, de a asocia abstractul vorbirii la concretețea făpturii sale și a acțiunii, se simte aproape permanent. Meritul lui Ciulei este de a reuși să înfrîngă inerția materiei prime literare pe care o folosește și să ridice interpretarea la un nivel onorabil. În *Erupția*, Dorin Dron a fost o descoperire a regizorului și Lucia Mara a relevat căldură și emoție discretă. În *Valurile Dunării*, Irina Petrecu, Lazăr Vrabie și Liviu Ciulei alcătuiesc un trio omogen.

Pădurea reprezintă încă o dată un salt și în acest domeniu, și evoluția cîtorva actori atinge un punct de mare înălțime: în primul rînd prin Ciobotărașu, Ana Szeles și Emerick Schäffer, apoi Andrei Csiky — Varga; personalitate neobișnuită, al cărui chip și voce, cu dicție cinematografică, ne-au adus aminte de imaginea lui Charles Boyer din anii'30. În același timp la un inexplicabil de scăzut nivel ne apar interpretările altora, care — pe această coordonată — dezarticulează filmul (de pildă, apariția Ginei Patrichi care nu găsește nici un singur moment tonul just, ca și Rebengiuc de altfel).

În liniile cele mai mari, acestea îmi par a fi primele elemente care pot fi aduse la o discuție despre personalitatea lui Liviu Ciulei. Regizorul, chiar cu prezența sa sporadică pe platou, constituie o contribuție de netăgăduit la istoria de pînă acum a filmului românesc. Un tablou mai distinct, un portret mai detaliat va fi opera lui Ciulei însuși, în perspectiva, să sperăm, a anilor ce vin.

Iordan CHIMET

SECVENȚE



Frumoasa frumoaselor ecranului american, Elizabeth Taylor, a vrut să demonstreze că nu primește cel mai mare salariu de vedetă numai pentru ochii ei violeți ci pentru că e o bună actriță. Ca și Lana Turner pentru Madame X, **ea a acceptat o mască ce o urîțește și o îmbătrînește, în rolul Marthei din** Cui îi e frică de Virginia Woolf? **În rolul soțului ei din film, soțul ei din viața civilă, Richard Burton.**





Succesul pe care l-a obținut în Umbrelele din Cherbourg **a însemnat o strălucită reafirmare pentru Anne Vernon. Actriță foarte apreciată și solicitată altădată, cariera ei cinematografică trecuse printr-o eclipsă de neînțeles. Noul ei rol în** Duiosul vagabond **îi va aduce ca partener pe Jean-Paul Belmondo.**



Hollywoodul caută pe toate căile să-și mențină renumele: importă actori din Europa (Delon, sau cuplul francez Dany Saval — Maurice Jarre, care a cerut cetățenia americană!). Și repune în circulație actrițe din garda veche. Hedy Lamarr — una din frumusețile anilor 35—50 — va reveni și ea într-un film numit Picture Mornie Dead **(iat-o alături de Robert Taylor, într-un film din tinerețe,** Lady of the Tropics**).**

În schimb, Anthony Perkins a părăsit Hollywoodul pentru Franța, sperind să găsească aci «un climat stimulator pentru inteligență, mai puțin dominat de bani». Celebrul june-prim american încearcă să-și schimbe tipul cinematografic care l-a impus, de adolescent complexat. Lucru firesc la cei 35 de ani ai săi. Dar rolul obținut în Arde Parisul oare? **e totuși al unui tînăr soldat american care moare de îndată ce intră în Parisul visurilor sale.**





Lucyna Winnicka (în fotografia de mai sus) e una din partenerele lui Cybulski în filmul Singur în oraș, **o dramă psihologică modernă. Regizorul filmului e Halina Belinska, cunoscută și ca autoare de filme de animație.**



Urme pe Riviera e o comedie polițistă și nu trebuie să fii Sherlock Holmes ca să descoperi că acțiunea ei se petrece pe renumita plajă franceză. Dar «urmele» sînt înșelătoare căci filmul e... englezesc. Cu actorii populari în lumea Albionului Morecambe și Wise și cu faimosul umor insular care i-a transformat în vedete de film pe cei doi actori de music-hall. Regia: Cliff Owen.



Olga Schoberova, debutanta cehă din Joe Limonadă **a fost solicitată de studiourile din R.F.G. pentru filmul** Contele Bobby, spaima Vestului sălbatic. **Eroul Bobby (interpretat de Peter Alexander) este bogatul moștenitor al lui Joe — nu limonadă, ci Joe cel Albastru.**

ci ne ma

OASPEȚI DE PESTE HOTARE



KIRK DOUGLAS

PRIMA IMPRESIE

Curtea studiourilor Buftea. Din mașină a coborît un bărbat cu un aer tînăr, îmbrăcat modest. Înalt și bine legat, celebrul viking nu e totuși un uriaș și sacoul maro larg nu e croit ca să-i pună în evidență ostentativ, nu mai puțin celebrii bicepși. Și totuși, foarte ciudat, lasă o impresie de deosebită forță ascunsă: poate din cauza mersului său elastic. Chipul binecunoscut apare deschis și vioi. Nu există urmă de afectare, e

UN COLEG

venit în vizită la alți colegi.

— Unde-i Gopo? Sînt un admirator fidel al lui. Găsesc că tot ce face e foarte interesant.

Gopo montează *Faust*. Kirk Douglas îl urmărește lucrînd și cere amănunte despre film și... despre masa de montaj, de un tip special.

— N-avem sistemul acesta în America. E foarte ingenioasă. Nu, nu mă pricep la chestiuni tehnice, răspunde repede cuiva. Dar, în camera de sincron în care Săucan își pune la punct *Meandrele* întîrzie mai mult. Roagă să se pună o bandă de la început, ca să poată înțelege cum funcționează și ascultă cu atenție explicațiile.

E foarte uimit cînd aude că Pintilie e la primul lui film — a auzit foarte multe lucruri bune despre *Duminică la ora 6*. Ca și despre *Lupenii* lui Drăgan din care i se proiectează un fragment. Comentariul lui e așa cum i se potrivește — direct și succint: „are forță ; e bine făcut". E foarte franc și cînd se referă la actorii români. Nu știu dacă mulți june-primi s-ar adresa unui alt june-prim așa cum a făcut-o el cu Cristea Avram.

— *Well*, ești bine în rol și ești dotat fizic. Mi-ar place să lucrăm într-un film, pe care vreau să-l fac, despre revoluția mexicană.

EROUL ISTORIC

— Din nou un film istoric? După Ulysse, Spartacus, Vikingii și filmele de cow-boy?

— Eu consider că istoria e mult mai pasionantă decît poveștile inventate. Și puține personaje create de literatură pot concura cu personalitățile reale care au rămas în memoria oamenilor de mii de ani. Cu acești oameni extraordinari care de fapt au făcut istoria, care au luptat pentru ideile lor — chiar dacă au căzut învinși.

— Deci vă alegeți rolurile în funcție de concepțiile dumneavoastră?

— Desigur.

— E cunoscut că aveți și față de istoria contemporană o atitudine activă — v-ați susținut public opiniile antirasiste, pacifiste.

— Vedeți, sînt un singur om. Nu-l pot disocia pe actorul Douglas, de cetățeanul Douglas, de soțul și tatăl care sînt. Dar cred că rolul unui actor e din ce în ce mai important și că asupra lui apasă o mare responsabilitate. De aceea am și produs și jucat în unele filme care dezbat probleme actuale. *Eroii din Telemark*, pe care l-am terminat recent, e unul din acestea.

ȘI EROUL MODERN

— Iar „eroi"?

— Desigur. Kirk Douglas rîde înveselit. E vorba de un pumn de oameni care au dus în condiții foarte vitrege bătălia pentru ca hitleriștii să nu obțină apa grea — element esențial în reacția atomică.

— Filmul urmărește fidel realitatea istorică?

— Foarte îndeaproape. Chiar povestea de dragoste a „eroului" e strict adevărată. Și alt film pe care îl consider foarte important e *Șapte zile în mai*. În el e vorba despre un complot militar împotriva președintelui Statelor Unite. Lui Kennedy i-a plăcut foarte mult filmul. Asta-s-a întîmplat chiar înainte de asasinarea lui.

— E de o factură puțin diferită față de celelalte filme ale dumneavoastră. E o dezbatere de idei mai curînd decît acțiune.

— Dar ce e de fapt un film? Nu e o acțiune în imagini? Eu sînt atras de orice înseamnă acțiune. De acțiunea fizică, dar și de acțiunea de idei, în conflicte sufletești, de creație.

— De aceea ați realizat și *Van Gogh?*

— Exact. Și e unul din rolurile mele foarte iubite. Ca și *Campionul*, care a luat premiul Oscar.

Convorbirea ne-a fost întreruptă de un fotograf care încearcă să-i ia o fotografie din profil.

— Atenție! îi spune actorul. Partea asta de obraz nu e fotogenică. De altfel caut mereu care obraz e mai fotogenic, și nu-l pot găsi.

ECHILIBRUL

Ceea ce e captivant la Kirk Douglas e acest joc continuu între contraste, acest echilibru natural pe care-l creează tot timpul. Gravitatea, dezbaterea unor probleme importante se împletesc cu umorul, cu continua autoironie. Cow-boy-ul e și intelectual (să nu uităm că a absolvit două facultăți și e unul din cei mai pricepuți colecționari de picturi). Bărbatul matur e și puțin băiețandru.

L-am văzut apărînd pe scenă în fața studenților Institutului de teatru I.L. Caragiale din București — și mărturisind cît e de greu, ca actor, să fii tu însuți, actorii obișnuind să se ascundă întotdeauna în spatele rolurilor. Spunînd deschis că se simte mult mai la îndemînă cu sabie și costum de epocă și că, în haina obișnuită de oraș, i se pare că nu e îmbrăcat.

L-am urmărit pe acest om conștiincios, care lucrează de la șase dimineața la zece noaptea, prezentînd o zi din viața unui actor ca un excelent scenariu de comedie bufă (mă scol la șase dimineața, repede mă spăl, repede iau micul dejun, repede mă urc în mașină, repede mă machiez și apoi repede fac o scenă romantică cu Ava Gardner). Dar și ținînd un adevărat curs despre — nu folosesc prea des cuvîntul? — concepția lui despre viață. „Indiferent ce ești, trebuie să-ți autodetermini un anumit sistem de a trăi. Acest lucru e valabil și pentru un „star". „Steaua" e în primul rînd om. Și orice om trebuie să-și găsească pentru el însuși programul lui."

L-am auzit vorbind despre meseria lui, mărturisind cît e de greu să fii actor de cinema, cît de singur te simți din cauza lipsei de contact direct cu publicul. Dar repetînd o dată și încă o dată, ca o adevărată profesiune de credință: *actorul are o uriașă responsabilitate în realizarea unei comunicări între oameni, a unei mai bune înțelegeri în lume.*

Cele cîteva zile de vizită s-au terminat. Kirk Douglas a plecat din țară.

ULTIMA IMPRESIE

pe care ne-a lăsat-o o întărește și o amplifică pe prima. E într-adevăr un om puternic. Figura lui bărbătească e memorabilă nu doar prin trăsăturile cioplite în rocă dură. Ci și pentru că reflectă forța morală a unui om care gîndește și acționează precum gîndește.

Maria ALDEA

CRONICA FILMULUI STRĂIN

BALADA UNEI NOPȚI PRAGHEZE

Atentatul, o producție a studiourilor din R.S. Cehoslovacă.

REGIA: Jiri Sequens.

SCENARIUL: J. Sequens, Miloslav Fabera, Kamil Pixa.

IMAGINEA: Rudolf Milic.

INTERPRETEAZĂ: Radoslav Brzobohaty, Rudolf Jelinek, Antonin Mrkvicka, Pavel Bártil, Jiri Kodet, Ludec Munzar. Film distins cu Medalia de aur — Moscova 1965.

În dimineața zilei de 27 mai 1942, la Praga, în vreme ce mașina cu numărul SS-3 își încetinea viteza pentru a se înscrie în curbă, un parașutist ceh dintr-o grupă de diversiune, aruncînd cu îndemînare o grenadă de mînă, îl ucide pe Reinhardt Heidrich, protectorul nazist al Boemiei și Moravíei. Cu toate că oglindea spiritul unui întreg popor, atentatul nu era decît un act izolat pentru săvîrșirea căruia, din punct de vedere juridic, numai autorii lui erau pasibili de pedeapsă. Și totuși, represiunile fasciste au depășit în chip odios dimensiunile faptei. Tragedia satului Lidice care împreună cu locuitorii săi a fost șters de pe fața pămîntului, precum odinioară Cartagina, creează în filmul ceh senzația unei moderne, sîngeroase „nopți a sfîntului Bartolomeu". Meritul filmului este că izbutește să creeze pe acest plan, spectrul unei tragedii colective, fără să practice față de spectator șantajul sentimental, suprasolicitarea evenimentelor. Dimpotrivă, narațiunea detașată, depănată cinematografic cu o luciditate pe care am putea-o numi de tip brechtian, are darul de a aminti valoarea de document a faptului. Jiri Sequens a urmărit firele atentatului, reconstituindu-le pînă departe, pe pămînturile cețosului Albion, în taberele de instrucție ale armatei cehe de eliberare, în firele care ne conduc spre disensiunile existente între ceata junkerilor și cea a conducătorilor Gestapoului. În sfîrșit, cineaștii ne introduc în sfera intereselor comune, a legăturilor care, în ciuda barierei de foc numită front, au existat în tot timpul celui de-al doilea război mondial, între anumite cercuri germane și britanice. Despre aceste legături, conform unei interesante ipoteze istorice, Heidrich ar fi aflat ceva, semnîndu-și astfel sentința, sentință pe care avea s-o execute un *ceh* cu o grenadă *engleză* în numele unui interes *german*. Cu cîtă exactitate a fost realizat acest plan documentar ne putem da seama comparînd secvența atentatului, așa cum a fost realizată de cineaștii cehi, cu pelicula filmată de operatorii fasciști, imediat după moartea lui Heidrich. Aceeași mașină sfărîmată, încremenită în aceeași poziție, în mijlocul aceluiași decor.

Și totuși reconstituirea integrală a evenimentelor n-a fost posibilă decît pînă la un anumit punct. Asta pentru că dintre autorii atentatului n-a supraviețuit nici unul. Parașutiștii au dus, în liniștea rece a pămîntului, împreună cu trupurile lor ciuruite de gloanțe, și amintirea unor momente de mare dramatism, de adînc conținut omenesc pe care nu le știau decît ei. Conform documentelor, firul actului lor eroic se prezenta discontinuu. Pentru a-i hărăzi o succesiune neîntreruptă, firească și totodată pentru a aduce un omagiu acestor eroi ai luptei din umbră, pe care nu Gestapoul i-a învins ci trădarea unui camarad — parașutistul Karel Kurda-Jerhot — regizorul a imaginat o suită de secvențe neconsem-

FILMUL PE GLOB

ȘANTIER SOVIETIC

Regizoarea Iulia Solnțeva intenționează să facă un film după un scenariu care i-a fost inspirat de operele scriitorului și cineastului Aleksandr Dovjenko.

★

O echipă de cineaști de la studiourile Mosfilm a plecat în insula Spitzberg ca să aleagă decorurile ce vor servi drept cadru unui film despre salvarea expediției polare a lui Nobile. Regizor: Mihail Kalatozov. Scenarist: Iuri Naghibin.

★

Cu 24 de ani în urmă, Lidia Smirnova și Nikolai Krucikov au fost protagoniștii unei pelicule foarte îndrăgite de public: *Flăcăul din orașul nostru*. Astăzi, acești actori atît de populari vor turna din nou împreună în filmul *Cuiburile*, realizat de Semion Tumanov după un scenariu inspirat scriitorului Petuhov de propria sa nuvelă intitulată „Un rătăcit".

★

După *Adevărata față a fascismului* Mihail Romm are pe șantier un nou film după un scenariu propriu: *O noapte de meditație*. Lucrarea este dedicată intelectualilor sovietici.

IN EXTREMIS...

Călugărița, filmul pe care Jacques Rivette l-a realizat după romanul omonim al lui Diderot, și-a schimbat titlul. Producătorul Georges de Beauregard vrînd să arate că opera sa este consacrată în exclusivitate eroinei lui Diderot și nu problemei călugărițelor în general, a hotărît să-i dea un titlu mai exact: *Susanne Simonin, călugărița lui Diderot*.

O COLABORARE CARE OBLIGĂ

Jean-Claude Carrière (scenarist), Bunuel (realizator), Jeanne Moreau (vedetă). Împreună vor adapta pentru ecran „Pustnicul" de Lewis, un roman negru din secolul XVIII.

NEDUMERIRE

George Hamilton, partenerul actrițelor Jeanne Moreau și Brigitte Bardot în *Viva Maria*, se pare că nu s-a dumirit încă dacă regizorul Louis Malle declarînd despre el la o conferință de presă: „Băiatul ăsta are stofă de mare actor, dar din păcate preferă să-și vadă numele în coloanele gazetelor mondene decît pe genericele filmelor..." i-a făcut un compliment sau... dimpotrivă.

VEDETELE FILOZOFEAZĂ

Sal Mineo: „În viața unui actor, lucrul cel mai greu de realizat este să poți trăi normal în condiții normale".

Paul Newman: „Avantajul celebrității: să te cunoască oamenii pe care tu nu-i cunoști".

Jean Gabin: „Știți de ce nu mi s-a urcat niciodată gloria la cap? Pentru că după fiecare film credeam că e ultimul".

BILANȚ

În anul 1965 filmele bulgare de lung și scurt metraj au participat la 27 de festivaluri internaționale obținînd 11 premii și distincții.

CRONICA FILMULUI STRĂIN

nate nicăieri în documente. Ele reconstituie povestea grupei de parașutiști, din unghiul de vedere al acestora. Astfel apare în film un plan nou, un plan al ficțiunii căruia îi aparțin secvențele dispersării parașutiștilor prin casele unor familii din Praga după comiterea atentatului, refugierea lor între zidurile sobre ale bisericii Sfinții Kiril și Metodiu, și ultima lor luptă din cripta inundată de Gestapo, în care supraviețuitorii se sinucid, după ce toate speranțele de salvare au fost consumate. Există o frumusețe simplă și stranie, un dramatism firesc, necăutat, în aceste secvențe în care parașutiștii mor unul cîte unul, sub privirile indiferente, încremenite, ale cohortelor de sfinți zdreliți de proiectile care împodobeau pereții masivi ai bisericii. Dacă aceste două planuri deosebite, aparținînd fiecare unui gen cinematografic diferit ca legi și specific, izbutesc să coexiste armonic în cadrul aceleiași opere cinematografice, dacă ficțiunea completează funcțional litera documentelor, este pentru că regizorul a supus planul ficțiunii unei tratări conforme legilor documentarului. Cineastul nu și-a individualizat eroii pînă la a fărîmița tragedia cehă într-un mozaic de tragedii particulare din care cu greu s-ar mai fi putut resintetiza întregul. Dar dacă despre caracterele oamenilor el nu ne-a spus mare lucru, putem remarca în schimb că i-a contopit și grupat asemenea unor celule, alcătuind trei mari organisme, trei mari personaje: *poporul*, momentan îngenuncheat dar nu și învins, purtîndu-și cu resemnare și cu încredere în viitor osînda vremelnică, *asupritorul* neputincios în fața acestei uluitoare puteri de rezistență și *eroul*, care prin sacrificiul său permanent, neprecupețit, a interpretat, în numele umanismului nepieritor, ceea ce stricase istoria în evoluția ei deseori oarbă. Jiri Sequens narează întîmplările acestor personaje într-un stil cinematografic larg, tărăgănat, specific baladei; fraza sa a uplă și sigură, tonul său calm, ponderat, fără scăderi, fără aprinderi, evocînd întîmplări în esență cumplite, vine să ne reamintească acele adevăruri peste care nu trebuie să se aștearnă uitarea.

Mircea MOHOR

CHE BELLA VOCE!

În genunchi mă întorc la tine!

o producție a studiourilor italiene
REGIA: Ettore M. Fizzarotti.
SCENARIUL: Corbucci și Grimaldi.
MUZICA: Ennio Morricone.
IMAGINEA: Stelvio Massi.
INTERPRETEAZĂ: Gianni Morandi, Laura Efrikian, Nino Taranto, Enrico Viarisio.

În fiecare om palpită un strateg de cafenea potențial, de tipul Mitică Popescu. (*„Dac-aș fi fost eu în locul lui, făceam și dregeam..."*) Toți cronicarii de film (fără excepție) sunt regizori virtuali nemaipomeniți, pentru că în actul de creație ei nu investesc decît sfaturi, și acelea *după*. În ceea ce mă privește sunt robul aceleiași patimi de atoateștiutor consultant benevol și mă dedau viciului favorit cu delicii. Fiind vorba de un film muzical, prilejul mi se pare binevenit să atac problema, importantă după mine, a muzicii *de* film și *în* film. Am făcut acest *distinguo*, pentru că într-adevăr filmul uzează de două categorii distincte de muzică. Una convențională, de fond, fără legătură directă cu acțiunea (în imagine, eroii aflați într-un hambar părăsit se înlănțuiesc amoros, iar în urechi — urechile spectatorilor — răsună acorduri languroase de violoncel): „căptușeala" sonoră, menită chipurile să sugereze stările sufletești ale protagoniștilor sau atmosfera locului, sau să acționeze preventiv asupra emoțiilor spectatorului sau altele de-același fel. Muzica de acest tip este descendentul, cam arierat, al acompaniamentelor de pian din spatele gloriosului ecran mut. Amplificat monstruos, acest descendent arierat al acompaniamentului s-a-ngrășat peste poate: funcția cerebrală nefiindu-i solicitată sau actul de a gîndi fiind numai mimat, energiile suplimentare s-au prefăcut în spor de carne și în țesuturi de depunere. Filipica de mai sus, motivată de încălcarea normelor specifice ale unei arte (filmul) cu excrescențele parazitare ale alteia (muzica) vizează numai filmul de fabulație, filmul numit convențional „artistic", și nu filmul „documentar". În fine, a doua categorie de muzică de film este cea prezentă *în* film și necesară funcțional ca un element component al decorului sau al recuzitei. Asta este muzica de film *funcțională*, justificată — care poate fi bună sau proastă, bine sau prost cîntată, percepută distinct sau nu etc. — potrivit cerințelor filmului. Desigur, cu sau fără voia noastră, muzica de film există obiectiv și dezbaterea critică n-o putea ignora. „Ilustrația muzicală" nu dispare dacă refuzăm să luăm act de ea. Dar luînd act, avem dreptul — cel puțin eu mi-l asum cu toate riscurile lui — să spunem fără ocol ce gîndim despre imixtiunea ei în viața filmului, și s-o calificăm în consecință. Ce rost are bătălia navală între bărcuțe de hîrtie pe care am dus-o pînă acum, ca un preludiu (sic!) la o cronichetă de cîteva rînduri despre un film agreabil? Cel puțin unul: să amintim, spre rușinarea noastră, tumoarea pe care n-am luat-o în serios la-nceput și care s-a dezvoltat pe trupul cu destule imperfecțiuni al filmului; tactica lui Cato cel Bătrîn: *Delenda Carthago*! (Și, finalmente, Roma a nimicit Cartagina!)

După acest baraj de artilerie grea împotriva unor musculițe simpatice și nostim bîzîitoare, care s-au strecurat printre obuze, să prindem — cît mai delicat cu putință, ca să nu-i rupem aripioarele subțiri — una: filmul lui Ettore Fizzarotti, comedie muzicală agreabilă, la care semnatarul acestor rînduri s-a amuzat francamente, a rîs cu poftă în toate cazurile (chiar și atunci cînd nu prea era cazul), cu alte cuvinte a petrecut de minune și fără pretenții un ceas și jumătate de dezintoxicare melodioasă. Ce se-ntîmplă ca narațiune cinematografică în film e numai un pretext relativ iscusit — cu onestitate declarat, sau lăsat să se vadă că este pretext — de prezentare a 10—12 bucăți melodioase moderne de succes și de rețetă, plăcute la ascultat ca majoritatea șlagărelor italienești, cînd sunt cîntate de o voce tînără, curată, sonoră și plină de elan. (Che bella voce!)

Ceea ce nu supără în film și nu dă senzația untului de ricină ambalat în dulceață sau strecurat în bere e muzica *din* film, șlagărele pentru a căror plasare firească în acțiune, scenariul și regia au făcut tot ce-au putut (și-au reușit destul de bine). Cînd el se plimbă cu ea și rămîn singuri să contemple panorama golfului, nimic mai firesc pentru un îndrăgostit (și italian pe deasupra, așadar cu propensiune în a-și exprima cantabil sentimentele) să-i cînte iubitei: și iubita știe că el vrea să ajungă cîntăreț profesionist! De asemeni, e explicabil și în logica filmului, că adolescentul cîntăreț, care-și face stagiul militar, cîntă la radio într-o emisiune consacrată descoperirii tinerelor talente, și așa mai departe. Toate aceste procedee nu sunt noi, dar apreciabil este efortul de decență artistică a compoziției. Aria sau șlagărul vin cînd te aștepți, într-un moment bine pregătit anterior, nu sunt prea lungi, te cîștigă și nu-ți dau timp să te plictisești. Oricum, *În genunchi mă întorc la tine!* nu este în primul rînd un film muzical agrementat cu momente comice: dacă am elimina șlagărele (sărăcindu-l, firește) și tot ar rămîne o comedie alertă, jucată cu antren, filmată corect. Iar asta, pentru 80 de minute de proiecție, cu cravata slăbită și cu nasturele de la vestă descheiat, nu e chiar de lepădat în ordinea destinderii, chiar dacă nu te educă și nu te îmbogățește intelectual cine știe cît.

Romulus VULPESCU

S.O.S.: OMUL!

Trei pași pe pămînt,

o producție a studiourilor poloneze.
REGIA: J. Hoffman, E. Skorzewski.
SCENARIUL: J. Hoffman, E. Skorzewski, J. Janicki, J. Kusmierek, pe baza unor articole și reportaje din revista „Politika".
IMAGINEA: Wladislaw Forbert.
MUZICA: W. Kilar.
INTERPRETEAZĂ: Ludwik Pak, Ewa Wisniewska, K. Rudzki, Tadeusz Fijewski, Irena Orska, Anna Ciepielewska și alții.
Film distins cu Medalia de argint — Moscova 1965.

De ce i s-o fi spunînd „omnibuz", cînd filmul cu scheciuri e cel mai puțin „turistic" din toate? Libertățile lui (circulația degajată printre diverse medii, personaje, varietatea de stil de la o schiță la alta) îl constrîng — paradoxal — la aprofundarea unei singure teme. Sub aparențe lejere, acest omnibuz te poartă spre o destinație artistică precisă de unde ți se deschid nebănuite perspective asupra fenomenului anvizajat. De aici ușurința generalizării într-un sens ori altul. Nicăieri — s-ar zice — cîștigul moral și riscul nu-s mai fabuloase. Tentația — evidentă. Ce meditație mai profundă asupra vieții și morții, asupra farmecului și preocupărilor fiecărei vîrste, decît acea suită lirică a lui Jasny ce se chema *Dorința*?

Tandemul polonez Jerzy Hoffman — Edward Skorzewski preferă calea observației critice, analiza lucidă (deseori crudă) a unor drame provocate de indiferența față de problemele „mărunte" ale omului — birocratism, grabă, superficialitate, prostie sau comoditate.

Prima schiță, *Divorț polonez* (aluzie la filmul lui Germi) e construit ca un „policier" în jurul „secretului" unui divorț. Printre coloanele tribunalului se strecoară misterios „omul din umbră", pîndind cu încordare de virtual criminal, sentința. Pînă cînd suspense-ul capătă o turnură comică și tragică totodată. Pseudo-detectivul sentimental se dovedește un biet familist cu o casă de copii, exclusiv interesat de locuința acestui cuplu în destrămare. Cuplu care se dizolvă — motivează prea categoric filmul — pentru că cei doi n-au putut obține în mulți ani de căsnicie decît o locuință comună și tocmai acum, cînd să se pronunțe sentința, apare mult așteptata repartiție. Numai că între timp apartamentul s-a și ocupat — evident — de către nerăbdătorul ce nu mai așteptase sentința. Te lasă inima să scoți în stradă o familie cu atîția copii? O nouă despărțire — de data asta definitivă — încheie cam convențional odisseea acestui cuplu aflat sub zodia fatalității locative... Pentru că există nu numai *happy end* convențional, ci și *„unhappy"* (la fel de convențional).

Dacă n-ar fi împinsă cam brutal spre șarjă — autorii au obișnuința genului de la admirabila lor satiră, tot cu scheciuri, *Gangsteri și filantropi* — și n-ar ocoli celelalte aspecte ce alcătuiesc dosarul (în realitate cu mult mai complex) al unui divorț, această miniatură cu teză prea acuzată — de aceea carentă sub raport artistic — și-ar îndeplini mai bine țelul. Acela de invitație la atenție față de „amănuntul" omenesc — cum își preciza undeva intențiile, Jerzy Hoffman.

În schimb, fragmentul *Aniversarea* mi se pare o operă de valoarea lui *Umberto D* al lui De Sica, ori a unor schițe cehoviene. De care se apropie nu numai prin atmosferă dramatică, intensa vibrație la „amănuntul" omenesc, dar și prin discreția și precizia analizei, poezia gestului banal și a subtextului suscitînd originale reflecții.

Doi mari actori, Tadeusz Fijewski și Irena Orska nu susțin un „recital" (în ciuda desăvîrșitei lor tehnicii interpretative) ci sînt *de acolo*, contopiți cu mobila veche, modestă, familiarizați cu încăperea locuită de ani, și nu confecționată pe platou, îmbătrîniți parcă *împreună*, rodați îndelung.

Spre deosebire de pensionarul italian, fostul muncitor polonez e ferit de grijile materiale, trăiește confortabil alături de o soție înțelegătoare și tandră. Se trezește vesel — e ziua lui de naștere — și începe să aștepte oaspeți. Ca în alți ani. Sună telefonul, tresare, răspunde fericit. Dar nu! Nu e încă telefonul așteptat. Soneria îi dă o nouă speranță, spulberată o dată cu avalanșa de văicăreli a femeii cu laptele. Cineva îl strigă pe fereastră. În sfîrșit! Dar vocea se topește într-o banală întrebare și vecinul, grăbit, pleacă fără să mai aștepte răspunsul. Și totuși... Pe la prînz își face apariția un tînăr activist. Așadar cei tineri nu l-au uitat. Oaspetele e primit cu căldură, așezat la masă, dar nu, nu poate rămîne. N-are de loc timp. Nici măcar pentru un păhărel. A venit numai să ceară o referință urgentă... Seara își întinde obosită așteptarea. Dar, acum nu-i nici o îndoială! Au sosit. Foștii lui tovarăși de muncă nu puteau să nu-și amintească veselele aniversări de odinioară... Bătrînul radiază. Va fi iar sărbătoare! Dar n-a fost. Oamenii au venit așa, în fugă, osteniți după o zi de muncă, numai să-i zică bătrînului maistru „bună seara". Un bună seara grăbit, între două discuții aprinse despre uzină. Aceleași și totuși altele decît pe vremea lui.. Nimeni nu-și mai amintește decît de indici, de plan, de oboseală. Pensionarul rămîne abătut. Dar întîlnește chipul înțelegător al soției. Nu, nu e singur... Un vals trist dansat bătrînește, cu veselă resemnare, încheie senin această împăcare cu viața. Cu viața așa cum e ea. Crudă, ades nedreaptă, grăbită, clocotitoare, ca un rîu de munte, fără oprire. Aici notația psihologică — de o rarissimă finețe — e înnobilată de o generoasă viziune optimistă. Cu condiția ca prin optimism să nu înțelegem concluzia convențională a unor ingenui reflecții despre existență. Să nu ne mințim înghițind carbaxin cînd avem nevoie de curaj și luciditate. Operație critică salutară pe care o întreprind aici autorii filmului polonez.

Ultima schiță, *O oră de drum*, e o piesă de o oarecare virtuozitate cinematografică, cu momente

CRONICA FILMULUI STRĂIN

ci ne ma

de gradație și tensiune (dirijarea unei operații prin telefon) dar și cu o surprinzător de naivă, insistentă pedală pe finalul „optimist". Pentru că e convențional făcută, singura schiță cu happy-end din suită, lasă spectatorului un gust sălciu. Iar cea care putea fi socotită mai tragică — *Aniversarea* — e de fapt cea mai reconfortantă, pentru că vibrează de artă și adevăr uman, renunțînd la consolări dulcege.

Alice MĂNOIU

MAUGHAM — COURRIER DU COEUR

Soție fidelă, o producție a studiourilor din R.F.G.

REGIA: Tom Pevsner.

SCENARIUL: Peter Goldbaum, C.F. Vaucher.

IMAGINEA: Günther Knuth.

INTERPRETEAZĂ: Lili Palmer, Peter van Eyck, Carlos Thompson, Dorian Gray.

În versiune originală, filmul se cheamă *E de vină constanța?* A nu se confunda cu Constanța — nume propriu. Are mare importanță pentru aprofundarea „filozofică" a filmului vest-german. Pentru impecabila lui morală, demnă de ținuta unei domnișoare crescută la maici, conform preceptului biblic: „Bărbatul are întotdeauna dreptate". Chiar cînd greșește și e prins cu ocaua mică (în cazul nostru cu o mignonă bălaie și sofisticată). De vină? De vină e doar constanța prea sobrei soții. Femeie de lume, care, chiar cînd e înșelată știe să evite scandalul, salvînd cu zîmbetul pe buze — cum se cuvine în saloane — ridicolul situației. Dar urzește un plan perfid de răzbunare, plan pe care — evident — nu-l va duce pînă la capăt, pentru că religia creștină e în dezacord cu violența Talionului: dinte pentru dinte. Iar nevasta — fidelă prin vocație și prin autodisciplină — se va mulțumi doar să simuleze aventura, tot așa cum simulează încrederea în soț ca să salveze aparențele onorabilei căsnicii burgheze.

Un peisaj natural „vai-dragă-ce-stațiune-frumoasă!" și unul confecționat în studiou conform ultimelor sugestii din „Domus"; cîteva replici de duh extrase din romanul lui Maugham și altele, mai fără duh, avînd aceeași sursă — toate învîrtite într-o cochetă v-ați-ascunselea cu fidelitatea casnică. Și sfaturi de calibrul celui dat în celebrele magazine ilustrate pentru femei de către „Courrier du coeur": cum să-ți salvezi cu tact și discreție fericirea conjugală. Și mai ales confortul ei.

Totul jucat corect (Lili Palmer are nervul femeii inteligente și umorul actriței versate). Filmat corect așa cum scrie la carte. La cartea cu 101 rețete practice pentru confecționarea intrigilor mondene în maniera comedioarelor bulevardiere dintre cele două războaie.

Ideală întîlnire între conformismul unei literaturi cîndva la modă și cel al unui tip de cineaști în toate timpurile demodați.

Al. CREȚULESCU

ÎNTRE ȘARJĂ ȘI PARODIE

Operațiunea „î", o producție a studiourilor sovietice

REGIA: Leonid Gaidai.

SCENARIUL: I. Kostiukovski, L. Gaidai și M. Slobodski.

IMAGINEA: K. Brovin.

INTERPRETEAZĂ: A. Demianenko, A. Smirnov, M. Pugovkin.

Film compus din schecîurile: *Tovarăș de muncă*, *Miracole* și *Operațiunea „î"*.

Nu știu cît ne-am prăpădi de rîs văzînd doi bărbați stîngaci care nu știu să se adăpostească sub aceeași umbrelă. Nu știu dacă n-am putea sta liniștiți pe locul nostru văzîndu-i pe aceeași bărbați cum se urmăresc printre macarale și schele. E de ajuns însă ca unul din ei să aibă un chip despre care să se poată spune: „mi-a plăcut cîndva", pentru ca fața să ni se lumineze și filmul să întindă spre noi o primă punte (din păcate, va rămîne și ultima). În cazul de față, mica minune care ne face să nu ne foim în scaun, să nu ne uităm la ceas se numește Aleksandr Demianenko: un obraz rotund, un aer ușor mirat, candoare amestecată cu istețime, nelipsiții ochelari care nu știm dacă trebuie să-i poarte mereu sau nu dar care îi maschează atît cît trebuie timiditatea; așa l-am cunoscut în *Întîlnire pe cablu*, *Cursă fără încurcătură*. Autorii filmului au fost foarte convinși de un lucru: că spectatorul de azi nu mai poate rîde oricum și de orice. Dar probabil că nu le-a fost la îndemînă sau nici nu și-au propus să descopere noi fațete ale comicului. Au mimat verva burlescului într-un decor modern, oscilînd între parodie și șarjă, aruncînd ici-colo cîteva săgeți critice. Pentru siguranța efectului, l-au luat, cum spuneam, pe Demianenko. Dar cum nici Demianenko și nici altcineva n-ar fi în stare să ducă în spate o întreagă comedie născută firavă, stînjenitoare deci (autorii au fost foarte convinși și de asta) și-au construit filmul din trei schecîuri: omogenitatea substanței comice nu devine astfel obligatorie, iar o anume îndemînare în folosirea unor situații care stîrnesc hazul, finețea unor sugestii (existente mai ales în schița a doua, „Miracol") nerăzlețindu-se, păstrează o intensitate constantă a rîsului, mai bine zis a zîmbetului.

M. MIHAIL

„M"

Nu sînt copaci pe stradă, o producție a studiourilor engleze.

REGIA: J. Lee-Thompson.

SCENARIUL: Ted Willis.

IMAGINEA: Gilbert Taylor.

MUZICA: Laurie Johnson.

INTERPRETEAZĂ: Sylvia Syms, Ronald Howard, Herbert Lom, Stanley Holloway, John Miller, Liam Redmond, Carole Lesley.

Există filme pe care în amintire nu le poți distinge, ca pe o femeie cu părul cenușiu, cu haină cenușie, zărită într-o zi cenușie de toamnă. Filme care nu violentează nici o pasiune, care nu smulg nici lacrimi și nici măcar discrete fluierături lăuntrice. Este și cazul producției engleze *Nu sînt copaci pe stradă*.

În definitiv, de ce n-ar fi interesant de văzut, de ce un film nu e interesant, deși ar avea toate premisele să fie? Scenariul e după o piesă care a făcut vîlvă; actorii sînt de prima mînă; regizorul a dovedit că-și cunoaște meseria. Iar tema e într-adevăr grasă: mahalaua engleză și adolescenții ei.

Dar, curios, în acest film al străzii nu se pune accentul tocmai pe stradă. Imaginea ei în rarele momente cînd apare e extrem de corectă, extrem de fidelă, dar nu devine un leit-motiv, o obsesie de fiecare clipă a spectatorului. Parcă înnăbușiți de mediul acesta fără oxigen și fără clorofilă, realizatorii trec repede cu aparatul asupra lui, oferind o fotografie mișcată. Deci: o primă concesie față de adevărul obiectiv, crud.

E păcat că e estompată imaginea mizeriei fizice, generatoare de mizerie morală. Dar, în definitiv — încerci să-i justifici pe autori, marile drame se petrec în oameni și în relațiile dintre ei. Care e mediul viu în care se dezvoltă adolescentul Jess? Pe de o parte, o mamă detracată și alcoolică și un „boss" care învîrtește afaceri dubioase. De cealaltă parte, o soră angelică și polițistul străzii cu chip de pastor. Doi la doi. Nu-i prea original și am putea considera ca o a doua concesie faptul că am mai regăsit aceeași schemă de scenariu și în *Periferie*, și în *Îngeri cu fețe murdare* și în alte filme.

La drept vorbind — te consolezi — parcă Shakespeare și Molière nu au preluat intrigi și chiar personaje din alte piese ale vremii? Important e deci ca aceste personaje să fie sesizante, revelatoare. Mama denaturată are într-adevăr potențe formidabile, e un exploziv capabil să facă să sară în aer lacătele respectabilității britanice, precum semenele ei din adevăratele filme-free, *Singurătatea alergătorului de cursă lungă*, *Gustul mierii* etc. În fața acestei prăpastii de monstruozitate pe care au descoperit-o, realizatorii se retrag însă prudenți. Atunci cînd acțiunea o cere din nou în prim plan, bătrîna afișează o neașteptată afecțiune maternă. Grimasa încremenește într-un surîs fals și personajul e ratat, handicapat.

Și o dată cu el filmul, care își numără — a cîta? — concesie.

Cu aceste premise, confruntarea cea mare dintre erou și condiția sa socială, mahalaua, este desigur mai dificilă decît cea a eroilor adolescenți ai free-cinema-ului — alergătorul de cursă lungă, Billy mincinosul, fata care vrea să simtă gustul mierii. Cum evoluează în „Strada fără copaci" această teribilă încleștare? Într-o melodramă oarecare. Sora își împușcă fratele ajuns din disperare criminal și se mărită cu geniul bun al cartierului, polițistul. De acum încolo totul va fi bine și frumos: va veni războiul, bombele vor distruge cartierul vechi și în locul lui se vor ridica străzi largi cu pomi. Și în Anglitera nu vor mai exista tineri furioși...

Iată cum concesiile se răzbună și fac să eșueze într-o banală lucrare convențională o operă mustind de anti-convenționalism, de viață adevărată. N-o trezesc din adormire nici focurile de armă, nici momentele de suspense, nici țipetele isterice care mimează furia și care sînt, în fond, cealaltă fațetă a melodramei.

Și astfel, *Nu sînt copaci pe stradă* devine o ilustrare tipică a adevărului binecunoscut: dacă îndrăznești să pui frîu pegasului și să-l obligi să meargă la pas, îți arde o copită și te zvîrle jos din șea.

P.S. Justificarea titlului sintetic. M = mediocru. Pentru ca spectatorul să știe, dintr-o ochire, dacă filmul merită sau nu să-i sacrifice cele două ore prețioase de destindere...

Marian ANDREI

JOCUL DE-A AVENTURA

Gentlemanul din Cocody, o coproducție franco-italiană.

REGIA: Christian Jaque.

SCENARIUL: Claude Rank.

DIALOGURI: Jacques Emmanuel, Jean Ferry.

IMAGINEA: Pierre Petit.

INTERPRETEAZĂ: Jean Marais, Liselotte Pulver, Philippe Clay, Nancy Holloway, Maria-Grazia Buccela.

Nepărăsind terenul aventurii după ce s-a mai oprit o dată asupra speciei romantic-bătăioase (*Laleaua neagră*), Christian Jaque se află la acea întretăiere de drumuri unde se întîlnesc adevăratele inteligențe artistice: acolo unde luciditatea contemporană cenzurează gravitățile, sentimentalismele facile. *Gentlemanul* nu e nici parodie, nici antiaventură (procedee mai vechi), ci un fel de refuz subtil de a lua în serios aventura ca atare, topindu-i tensiunea în umor. Eroul nu este detectiv, nu arde cîtuși de puțin de dorul faptelor de bravură; întîmplarea îl trimite mereu pe distinsul diplomat Jean-Luc-Hervé de la Tammeraye întru salvarea unei dubioase colecționare de fluturi. Cavalerul fără voie știe să se bată cu o ceată întreagă, ceea ce îi ține pe spectatori cu sufletul la gură dar nu-i împiedică să zîmbească atunci cînd fermecătorul gentleman este surprins dormind buștean cu gura întredeschisă. Nu mai puțin fermecătoarea cercetătoare nu este nici angelică, nici rafinat modernă, iar cînd este silită să alerge îmbrăcată sumar, poticnelile ei — departe de orice poză „sexy" — sînt foarte ușor (adică exact cît trebuie) comice. Amanta părăsită face exerciții cu revolverul în vederea unui viitor gest fatal îndreptat împotriva diplomatului și își propune ca primă țintă pălăria acestuia.

Una din cele două bande de traficanți este prinsă nu datorită priceperii poliției, ci concursului (involuntar) al celeilalte bande.

În acest joc de-a aventura, Jaque ne atrage pe căile fanteziei și ale umorului; dar din apropierea lor nu prea ies scîntei și uneori cineastul se arată dispus să facă concesii însuși genului cu a cărui schemă duelează grațios acum.

Intențiile regizorului francez au fost cum nu se poate mai bine înțelese de un actor care știe cu aceeași artă să se învăluie în pelerina caracterului romantic sau, cum e cazul aici, să-și privească de la distanță personajul cu o autoironie discretă. În bună parte, cineastul și-a lăsat filmul pe seama neobositului Jean Marais — căci despre el este vorba — a unei comediene veșnic în vervă, Liselotte Pulver, precum și a peisajului exotic, cu savane și păduri ecuatoriale de un colorit fantastic dar și cu ultramodernul oraș Abidjan de pe Coasta de Fildeș. În completare, două prezențe feminine despre care se vorbește într-un fel sau altul: o fostă „Miss Italia", Maria Grazia Buccela, pe care cîțiva cineaști s-au străduit, cam fără izbîndă, s-o lanseze drept vedetă, și cîntăreața de culoare Nancy Holloway.

Magda MIHĂILESCU

FILMUL PE GLOB

E MAGISTRAL!

În filmul pe care-l turnează la Londra cu Sophia Loren și Marlon Brando, Charlie Chaplin și-a rezervat un rol minuscul și o apariție de cîteva secunde: el interpretează un steward cam bătrîior și suferind de rău de mare. Văzîndu-l cum joacă, Sophia Loren a spus: „Chaplin a reușit, numai prin mimică, să mă facă să mor de rîs și în același timp să mă emoționeze și să-mi amintească de marile lui creații de odinioară. E magistral!"

SI NON È VERO...

Tot Sophia Loren, și tot în legătură cu Charlot, se pare că a declarat: „Chiar de mi-ar fi cerut să interpretez cartea de telefon și tot aș fi zis da".

O PIESĂ UNICĂ

Marlon Brando posedă un film unic în lume. Într-o seară, după lucru, Chaplin și-a invitat interpreții *Contesei din Hong-Kong* la el acasă. Se aflau acolo Sophia Loren, Marlon Brando, Tippi Hedren, Sydney Chaplin... În fața lor, bine dispus, Charlot a făcut pe clovnul mimîndu-le toate ipostazele unei corrida. Marlon Brando a înregistrat scena pe peliculă cu camera ascunsă. Iată cu adevărat o piesă de colecționar!

ANECDOTĂ?

Buster Keaton povestea: „Într-o zi un producător mi-a cerut să zîmbesc într-un film pentru televiziune. Se gîndea probabil că toți vor exclama: „Ia te uită! În sfîrșit, zîmbește!" Cînd colo, toată lumea a murmurat dezamăgită: „Ce stupid! Pînă și el zîmbește!"

MASTROIANNI - VALENTINO

Marcello Mastroianni obține seară de seară un răsunător succes la teatrul Sistina din Roma în piesa „Ciao Rudy" inspirată de viața lui Rudolph Valentino. Rolul îi cere să cînte din gură și la chitară, să danseze, să facă pantomimă, cu alte cuvinte să intre în pielea unui personaj cu totul nou pentru el. Se pare că reușește o adevărată creație, comentează presa de specialitate italiană, demnă de neuitatul actor al filmului mut pe care îl încarnează.

7 + 7

După succesul înregistrat cu *Cei șapte magnifici*, producătorul american al acestei pelicule s-a gîndit la un „remake", la o reeditare a aceleiași istorii, plasînd doar acțiunea pe un alt meridian și anume în Spania, în regiunea Alicante. Lui Yul Brynner, cel mai vajnic reprezentant al celor șapte, îi vor da replica șase actori de prim rang; filmul va fi realizat de regizorul Burt Kennedy.

SIR LAURENCE

Laurence Olivier este primul actor din lume care a obținut premiul danez numit Sonningprisen. Pînă acum această înaltă distincție internațională a fost acordată doar oamenilor de stat, savanților, filozofilor etc.

CRONICA FILMULUI STRĂIN

UITAT DUPĂ 137 DE FILME!

Michel Simon (70 de ani, 137 de filme, 78 de personaje pe scenă) a declarat: „Nu, viaţa nu m-a obosit! Vreau să trăiesc pînă la 187 de ani ca broaştele ţestoase australiene. Vreau să joc — dar numai pe scenă. Ecranul m-a cam zvîrlit la coş în ultima vreme". Trist dar adevărat.

INTERMEZZO TEATRAL

Vittorio Gassman s-a decis să se dedice o vreme exclusiv teatrului. Pentru început va întreprinde un turneu în Statele Unite unde va prezenta împreună cu compania sa, în principalele teatre americane, cele mai semnificative fragmente şi personaje din dramaturgia universală.

AMBIŢIE

Regizorul italian Franco Zeffirelli are un proiect foarte ambiţios: să adapteze pentru ecran celebra comedie shakesperiană *Femeia îndărătnică* cu Elizabeth Taylor şi Richard Burton în rolurile principale. Primul tur de manivelă a fost tras la începutul lunii aprilie.

SE VORBEŞTE DIN NOU DESPRE:

Antonella Lualdi, care se pare că a primit o propunere din partea regizorului francez Jean-Luc Godard, să joace rolul principal în noul film pe care acesta îl pregăteşte la Paris.

ŞI DESPRE:

Silvana Pampanini, care şi ea revine pe ecran după o foarte îndelungată absenţă. Celebra *Anna Zaccheo* va fi vedeta filmului ce poartă titlul *O trezire ciudată* pe care spaniolul Xavier Seta îl va turna în insulele Canare.

FLASHES ITALIENE

— Cunoscutul cîntăreţ Bobby Solo va face un film în Statele Unite împreună cu Elvis Priesley, considerat drept alter-ego-ul său american.

— Gina Lollobrigida va interpreta sub conducerea lui Mauro Bolognini unul din rolurile filmului *Reginele*.

— Alberto Sordi a debutat ca regizor cu filmul *Fumul Londrei*, terminat în cursul lunii martie.

— Marcello Mastroianni, John Levine şi Eduardo De Filippo au anunţat semnarea unui acord privind producerea a trei filme în care Mastroianni va juca rolul principal. Primul este adaptarea unei comedii de De Filippo intitulată *Vocile lăuntrice* şi puse în scenă chiar de autor.

TRANSPUNERE SAU REFACERE?

Noaptea Iguanei

o producţie a studiourilor din S.U.A.
REGIA: John Huston.
ADAPTAREA: Anthony Veiller, John Huston după Tennessee Williams.
IMAGINEA: Gabriel Figueroa.
MUZICA: Benjamin Frankel.
CU: Richard Burton, Deborah Kerr, Ava Gardner, Sue Lyon, Cyril Delevanti.

A apărut un al patrulea furios (după Hamlet, Tom Jones şi Jimmy Porter din „Look back in anger"). Se cheamă Reverendul Părinte Laurence Shannon, tînăr preot catolic, eroul unei poveşti de John Huston (scenarist şi regizor). Filmul poartă acelaşi titlu cu piesa lui Tennessee Williams: *The Night of the Iguana*; chiar şi personajele se numesc la fel, dar la asta se mărgineşte toată asemănarea.

Cei trei eroi (Richard Burton, Ava Gardner şi Deborah Kerr) sînt, dacă vreţi, trei epave. Dar aceste trei epave sînt trei conştiinţe, trei suflete cinstite care ne învaţă ce imensă, ce eficace poate fi uneori energia acelora pe care viaţa, mai exact o orînduire morală strîmbă, îi aruncă la graniţele societăţii.

Povestea începe cu o predică în biserică a tînărului preot. În mijlocul discursului, el îi atacă pe cei de faţă, spunîndu-le: „eu nu vreau, eu nu pot să mai fac slujbe de slavă şi adoraţie pentru acel bătrîn arţăgos şi scrîşnit pentru acel zeu senil şi crud inventat de voi... Închideţi ferestrele, închideţi porţile, închideţi-vă inimile". Şi îi goneşte pe oameni din biserică.

După asta pleacă şi se angajează ca ghid turistic. Astfel ajunge el, cu un autobuz plin de fete bătrîne, într-un loc o de o mare frumuseţe pe coasta de vest a Mexicului. Se opreşte la un hotel romantic şi fantezist, ţinut de o americană, Maxina (Ava Gardner), văduva unui chinez bătrîn (care de o lună murise). Maxina este o veche prietenă a reverendului. O fiinţă fermecătoare, graţioasă, spontană, mlădioasă ca o plantă tînără, deşteaptă şi primitivă, şireată şi capricioasă, generoasă şi supărăcioasă, foarte harnică şi tot atît de grăbită să facă haz de ce se întîmplă în jurul ei. Este de multă vreme îndrăgostită de Shannon. Dar acesta are scrupule atît ca prieten al soţului, cît şi ca preot.

Acum, la „Costa Verde Hotel", o puştancă, fiică de milionar (Sue Lyon, mica minoră care a interpretat faimosul rol al Lolitei) se aruncă în braţele reverendului, îi spune că-l iubeşte, că vrea să se mărite cu el, sau în tot cazul să rămînă acolo, să trăiască acolo, împreună, în stil Adam şi Eva. Reverendul rezistă energic, deşi, fireşte, se mai lasă pe ici pe colo, cu regret, sărutat. Dar totdeauna la sfîrşitul acestor scene, reverendul goneşte violent pe intrepida fecioară. Ba chiar prea violent, căci ţipetele şi gălăgia produsă se preface în scandal public şi în acuzaţie de seducător de minore.

Reverendul e disperat. Vrea să împiedice pe responsabila grupului de excursioniste să telefoneze. Această şefă, Miss Fellowes, e o prea-morală profesoară de canto. Are în pază pe precoceа noastră nimfetă şi vrea să ceară destituirea sau chiar arestarea lui Shannon. Acesta se apără suindu-se la volan în locul şoferului. În loc să depună pachetul de babe la destinaţia prevăzută în program el le duce (într-un ritm de infern) la romanticul hotel Costa Verde al prietenei sale Maxina. Ajuns acolo, scoate din motor distribuitorul de benzină şi le obligă pe „fete" să rămînă acolo.

Între timp soseşte un cuplu bizar: un bunic de 96 de ani („96 years young", spunea nepoată-sa, în loc să zică: „96 years old"), însoţit de o tînără de o supremă puritate şi de o nobilă înţelepciune (Deborah Kerr). Cuplul călătoreşte mereu, plătindu-şi întreţinerea la hoteluri: ea desenînd portrete la minut, el recitînd din opera lui. Căci bătrînul este — zice cu emfază nepoata — „cel mai bătrîn poet în viaţă şi în funcţiune". În momentul acela nonagenarul era tocmai foarte ocupat să compună un nou poem. (Ultimul fusese compus nu de mult. Acum douăzeci de ani.)

Între această domnişoară foarte suavă, foarte „lady", foarte cultivată, foarte castă şi romanticul, impetuosul preot au loc conversaţii de o tulburătoare delicateţă şi totodată de un haz enorm. Confidenţele ei sînt înduioşătoare.

Către sfîrşitul poveştii, după ce Miss Fellowes, conducătoarea grupului, a reuşit să-l nenorocească pe Shannon (destituire, arestare iminentă), Maxina, indignată de răutatea acestei fete bătrîne uscată de aşteptări, irîtată şi înăcrită de abstinenţă, vrea să-i spună de ce este ea aşa de rea. Dar cînd se pregăteşte să i-o spună, Shannon o opreşte şi, cu o infinită blîndeţe, zice persecutoarei sale: „Miss Fellowes, te rog, acum du-te. Ai obţinut ce ai vrut; acum du-te". „Dar de ce — se indignează Maxina — de ce nu mă laşi să-i spun, o dată pentru totdeauna, scorpiei ăsteia că..." „Pentru că — îi răspunde Shannon — Miss Fellowes este o persoană de o înaltă moralitate; de aceea, cînd o să afle adevărul asupra persoanei sale, asta o s-o distrugă".

Se poate găsi ceva mai nobil decît această purtare a tînărului romantic dată de duşmanul său cel mai mare, faţă de fiinţa care îi făcuse atîta rău? Este uimitor cum un regizor de cinematograf a găsit asemenea delicate fenomene sufleteşti. (Bineînţeles, cînd e vorba să-i facă lui Miss Fellowes un rău trecător, Shannon nu se sfieşte).

Bătrînul reuşeşte în sfîrşit să-şi compună şi el poemul. Îl dictează nepoatei, în faţa lui Shannon şi Maxinei. Îi spune frumos, simplu, cu o calmă pasiune. Dar şi mai frumos este tabloul celor doi care ascultă versurile.

După ce îşi recită poemul, bătrînul se stinge. A doua zi, Hannah, nepoata, în costumul ei de stilizată, teatrală modestie, în costumul ei înduioşător şi caraghios, pleacă, refuzînd şi propunerea lui Shannon de a o întovărăşi, şi propunerea Maxinei de a prelua, împreună cu Shannon, conducerea hotelului. Căci Maxina e hotărîtă să plece. Îşi ia cîmpii. E disperată. Crede că cei doi se iubesc. Şi îşi exprimă nefericirea printr-un act de bunătate şi de generozitate materială. Iar cînd află de la Shannon că el rămîne cu ea, izbucneşte în plîns. Plîns de fericire, plîns de dragoste. Fiinţa aceasta mîndră, năbădăioasă, autoritară, cam trăznită, fiinţa aceasta atît de personală, plînge acum ca un copil, plînge de bucurie fiindcă pentru prima oară a găsit fericirea; pentru prima oară se află lîngă acela pe care l-a aşteptat toată viaţa. Lîngă acela al cărui suflet, amestec de patetic şi umor, de bunătate şi extravaganţă, de trăzneală şi înţelepciune, seamănă atît de tare cu al ei.

Personaje stranii; pe de o parte nişte izgoniţi, pe de alta nişte mari biruitori; ţicniţi şi înţelepţi. Iar peste toate acestea, buni, drepţi, luptători pentru frumuseţea sufletească, pentru adevăr; luptători cu mijloace aparent utopice, aparent fantastice, doar poate nu chiar atît de nebuneşti, de vreme ce îi duc totuşi la o atît de autentică şi delicată fericire.

★

Piesa lui Tennessee Williams, identică doar ca titlu, diferă, ca să zic aşa, sută-la-sută de film. În piesă este vorba de un popă libidinos şi cam escroc, care toacă de bani pe excursionistele mai bogate, deflorează minorele care i se ivesc în cale, după care operaţie le bate măr, căci, zice sfinţia sa, suferinţa (probabil mai ales a altuia) face plăcere lui dumnezeu. În asemenea condiţii, faptul că e pus în cămaşă de forţă şi băgat în balamuc nu este doar o meschină răzbunare a unor perfizi puritani, ci cea mai normală şi elementară măsură de salubritate publică. Iar la sfîrşit, el declară că optează definitiv pentru cariera de gigolo al bătrînei Maxina (căci în piesă Maxina e o văduvă pofticioasă, interpretată de Bette Davis). Şi preotul răspopit ne va spune textual că, dată fiind bătrîneţea doamnei, speră s-o moştenească precum şi să nu aibă prea mulţi ani de trudit la debitele persoanelor.

Mă grăbesc a aminti că, cu excepţia recitării poemului de bătrînul nonagenar, scenă care n-avea cum să deranjeze economia generală a poveştii — toate frumuseţile pe care le-am semnalat în film, nu există în piesă. Între altele nu apar deloc toate acele fete bătrîne şi veşnic cantante. Mare pagubă, căci sînt de un pitoresc fizionomic neînchipuit. În schimb, Tennessee Williams introdusese în acest decor de pădure virgină o familie de fruntaşi nazişti, care tot timpul beau bere, ascultă congestionaţi la radio discursurile führerului şi se plimbă aproape goi (dar beţi complet) prin junglă. Că prezenţa lor strică — e prea puţin zis.

Repet: ecranizatorul are deplină libertate să transforme opera literară de la care s-a — nu zic inspirat, ci de la care a plecat. Are voie să înlocuiască cu poezie, suavitate, umor şi fantezie, înţelepciune şi duioşie, ceea ce în opera literară fusese şablon intenţionat senzaţional şi stilizată turpitudine. Ecranizatorul are dreptul să schimbe piesa, după cum noi avem dreptul să preferăm filmul.

La care mă voi reîntoarce pentru ultima oară.

Exaltata fecioară (Charlotte, Sue Lyon) nu este personaj negativ. E sinceră şi, în felul ei, serioasă. Îi e silă de băieţii de vîrsta ei şi din clasa ei, golani snobi, obraznici şi tîmpiţi. Îi place complexitatea sufletească a unui om mai în vîrstă (35 de ani) cu trecut (şi prezent) de suferinţă şi probleme. Vrea să se căsătorească cu el, deşi n-au un ban nici unul nici altul (căci e dispusă să rupă cu familia). Iar faptul că el o refuză mereu (deşi ea simte că în fond el o place foarte mult) îi dă tot dreptul să turbeze, să se simtă jignită, să-l urască, cu acea sinceritate cu care urăşti cînd iubeşti, şi, în fine, să-l „vîndă" (luîndu-i distribuitorul de benzină). Pe această copilă o auzim (ca pe toţi ceilalţi) rostind vorbe memorabile. Vorbe din acele cu dublu sens, interpretabile în două feluri, după cum ne aflăm de partea celor drepţi, sau de partea ticăloşilor. Adînc mîhnită de refuzurile lui Shannon, ea zice: „Îmi aduc aminte de o vorbă a lui tata (şacalul milionar): există două soiuri de oameni, cei ce ştiu, şi cei ce nu ştiu să profite de ocazie". Desigur că asta, în concepţia gangsterească a lui taică-său, însemna talentul de a pîndi cel mai mic gheşeft şi de a te repezi la el călcînd chiar peste cadavre. Dar în concepţia ei asta înseamnă repros adresat lui Shannon că n-a văzut fericirea pe care i-o putea aduce ea. Este aici exprimată scurt o mare dramă. Nefericirea nu provine din absenţa de ocazii ci din faptul că nu le foloseşti. Viaţa e aşa de bogată în întîmplări, încît e imposibil să nu se ivească pentru orişicine un prilej de fericire. Asta se întîmplă des. Dar vai, încă şi mai des se întîmplă ca noi să ne înşelăm asupra propriei noastre dorinţe; să ne facem un fals portret despre noi înşine. Or, Shannon, care a refuzat să se însoare cu o fată splendidă, fiică de milionar, a fost un înţelept care nu şi-a pictat un fals tablou despre el însuşi; care a ştiut că adevărata fericire pentru el este alături de Maxina, fiinţă încîntătoare şi adevărată, în pădurea edenică de pe Costa Verde. Mica nimfetă avea dreptate să vorbească de oamenii care ştiu să profite de ocazie, şi mai ales care ştiu să refuze ocaziile greşite...

D. I. S.

TELECRONICA... IDEILOR

La noi apar, deocamdată, cronici jurnaliere ale televiziunii fiindcă e un element foarte proaspăt în peisajul cultural — dar în lume se naşte o teorie a acestui mijloc de comunicare şi se fac încercări de a se codifica estetic formele specifice. Studii, cărţi, reviste de specialitate, conferinţe internaţionale au şi născut o importantă bibliografie a domeniului. S-au iscat, cum era şi firesc, curente de idei. Sînt încredinţat că ele trec şi prin studioul ori încăperile redacţiilor noastre de televiziune, mai ales acolo unde se ţin ferestrele deschise.

★

Editura franceză „Flammarion" a iniţiat o colecţie „Études de Radio-télévision" unul din exemplare (1958) cuprinzînd un foarte complicat şi specios studiu intitulat „Théorie de l'information et perception ésthétique" (Teoria informaţiei şi percepţiei estetice) de Abraham Moles. Autorul edifică o demonstraţie erudită în sensul inserării televiziunii în *aspectul comunicaţional*, fundamental sub care se prezintă lumea azi cunoaşterii ştiinţifice, aspect în care omul e resituat în universul material şi unde se studiază „Mesajul lumii exterioare către individ şi reacţiile acestuia". Încadrarea e interesantă şi sesizează, deşi tangenţial, materialismul inerent al oricărei concepţii privind creaţia în televiziune.

Televizorul şi atitudinea raţională

Problema a fost atacată frontal în ampla consfătuire internaţională care a avut loc la Oslo în 1962 (cu participarea delegaţiilor din 18 ţări) şi unde, într-o intervenţie substanţială, cercetătoarea italiană Evelina Taroni a afirmat că în faţa micului ecran omul modern are obligatoriu o *atitudine raţională*, legătura între momentele unui program şi chiar cea dintre imaginile diferite ale unui moment fiind de natură raţională, explicită. (În acest sens e desigur, eronată, ideea lui, Jean Onimus, exprimată în cartea „Réflexions sur l'art actuel", Desclée de Brouwer, 1964 — precum că televiziunea se prevalează de o „hipnotizare a privirii", cu toate consecinţele implicate). Spectatorul este aici mai liber, mai detaşat, mai disponibil în judecarea *imediată* a ceea ce i se înfăţişează. Englezul A.W. Hodgkinson, participant la aceeaşi consfătuire, insista chiar asupra faptului că acest element de specificitate al spectatorului de televiziune reclamă o acţiune de cultivare a spiritului critic spontan şi propunea cursuri în şcoli, reuniuni, conferinţe populare pentru iniţiere şi formare a unei opinii publice.

Critica şi telespectatorul

Într-adevăr, ce facem pentru a studia şi orienta „reacţiile individului" faţă de televiziune, pentru a amplifica spiritul său critic? Răspunsul e că, deocamdată, nu facem nimic *special* (cu excepţia cronicii de ziar). Totuşi chestiunea va căpăta treptat acuitate, pe măsură ce numărul celor ce văd programe va ajunge şi va depăşi numărul spectatorilor de teatru şi poate chiar al cinematografelor. Bănuiesc că o cronică a televiziunii făcută la televiziune, o periodică, inteligentă şi substanţială „poştă a televiziunii", sub forma unui dialog de felul celui pe care-l întreţine de ani întregi poetul italian Salvatore Quasimodo cu cititorii de ziar şi înfiinţarea unui *teleclub* experimental, unde să se discute colectiv emisiunile şi să aibă loc întîlniri cu creatorii — ar fi unele din soluţiile posibile şi actuale. Poate şi un curs de „cultură a televiziunii" la Universitatea populară.

★

Tor Gyesdal, demnitar al UNESCO (directorul Departamentului informaţiei) se întreabă dacă „Cinematograful şi televiziunea sînt concurenţi sau aliaţi?" („Chronique de l'Unesco", vol.XI, nr.9, septembrie 1965). Răspunsul pe care-l schiţează e că se cuvine a se milita pentru o concordie, televiziunea urmînd a-şi asuma mai energic sarcina difuziunii culturii cinematografice. În plan estetic, regizorul sovietic Gheorghi Tovstonogov se referă la interferenţa contemporană a artelor, fiind de părerea că şi arta filmului e îndatorată întrucîtva televiziunii, „Cinematograful-adevăr", fiind o influenţă nemijlocită a transmisiilor „pe viu" ale televiziunii (în „Problemele artei cinematografice" nr. 8/1964).

Tele — cine — cultura

Propunerea şi ipoteza de mai sus sînt susceptibile de o discuţie separată. Deocamdată ele nasc întrebarea dacă relaţiile între televiziune şi cinematografie sînt acum conforme. Nasc, deopotrivă, şi răspunsul că nu sînt. Fiindcă ceea ce face televiziunea pentru cultivarea spectatorului de film este puţin, nesemnificativ, uneori derizoriu (cînd e vorba de critica cinematografică pe micul ecran). A fost un început, o emisiune „Secvenţe", care a dispărut. Este o rubrică „Actualitatea cinematografică" în care problemele sînt tamburinate cu fereală şi se fac observaţii cam ofilite. Sectorul de creaţie cinematografică e într-un permanent curs de constituire. Unele documentare ori filme distractive arată un potenţial creator real. Dar unele pelicule turnate aici vădesc în acelaşi timp o concepţie evazivă asupra filmului de televiziune. Un zis „reportaj numit „Caisul", în care nu se întîmplă nimic timp de zece minute (cu excepţia momentului uimitor cînd o fetiţă se desparte de pom îndemnîndu-l „să fii cuminte!"), secvenţe greoaie, îmbîcsite, deranjînd excelenta emisie „Oameni la volan", momente din spectacole, filmate caramelat şi de obicei fără nici o legătură cu conferinţele criticilor teatrali invitaţi sub reflectoare — învederează necesitatea unei reconsiderări a compartimentului creaţiei.

Poate că e cazul şi a unei considerări *reale* a încadrării în programele noastre, a cinematografiei — ca teorie, critică, istorie şi realizări efective.

★

Alte domenii de activitate spirituală au parte de o reprezentare mai cuprinzătoare şi mai adecvată: informaţia şi comentariul privind arta plastică; cursul de istoria teatrului, cu expuneri de o elegantă fluenţă, docte într-o manieră accesibilă, didactice fără ostentaţie (prof. Ovidiu Drîmba) deocamdată, ce-i drept numai despre evoluţia literaturii dramatice nu şi a artei spectacolului (deşi tocmai aici, la televiziune, s-ar putea face un examen istoric, foarte pitoresc, al evoluţiei stilurilor interpretative, arhitecturii teatrale, decorului şi costumului etc); trecerea în revistă a noutăţilor literare; medalioanele muzicale; expozeele pe teme tehnice, ştiinţifice; teleenciclopedia; reportajul pe glob — şi multe altele.

Acul busolei indică: direcţie cultă

Cîmpul atît de vast de preocupări e traversat deci în numeroase direcţii şi cu o tendinţă evidentă de diversificare şi împrospătare continuă a formelor şi modalităţilor de expresie. Acul busolei e îndreptat aici, aşadar într-o *direcţie cultă*, pe considerentul că televiziunea e *un serviciu public*, — aspecte la noi definitorii, în alte părţi, după cît se pare, încă deziderate de principiu (vezi articolul lui Ivano Cipriani „Troppo lunghi i tempi della TV", — în „Rinascita" nr.13 martie, 1966 sau cel al lui Jacques Mourgeon, „Situaţia actuală a televiziunii franceze" — în „Image-Son", nr.186, iulie (1965).

Fireşte, direcţia cultă nu înseamnă şi certificarea tuturor iniţiativelor în materie de cultură generală ori specializată drept valoroase. Fluctuaţiile calitative sînt încă mari, aspiraţia spre specific se împlineşte adeseori anevoios iar unele rezultate rămîn mereu incerte. Nu se va putea niciodată deretica studioul atît de definitiv încît să nu mai rămînă prin nici un ungher puţină plictiseală, oarecare lipsă de gust, improvizaţie la iuţeală şi mai ales o anume cantitate din acea materie imponderabilă căreia în mod elegant îi zicem logoree, iar în limbaj mai curent i se spune, cu dreptate, leorbăială şi care se reaşază necontenit pe emiţătoare cu îndărătnicia prafului pe mobile. Se poate însă realiza, şi se obţine de la o zi la alta, într-un ritm din ce în ce mai satisfăcător, o subsumare mai precisă, mai fermă a tuturor emisiunilor, direcţiei culte. Aşa şi dispar, de altfel, în neant, programe şi procedee de mîna a şaptea („Un interpret la mai multe instrumente", „Hai să cîntăm copii!" vechile „Varietăţi" duminicale, transmisia indiferentă, integrală, pustiitoare a cîte unei singure întîlniri sportive — şi apar „Clubul tinereţii", „Studioul A", spectacolul de calitatea celor numite „Neînţelegerea", „12 oameni furioşi", „Moartea lui Bessie Smith", vizitele pionierilor în muzee (de pildă, istoria lui Mihai Viteazul cercetată la Muzeul Militar Central unele emisiuni distractive de o factură nouă şi, negreşit, foarte multe altele.

Un critic străin (S.Ezratty) numeşte inspirat televiziunea „limbajul specific al unei epoci avide de înnoire"; aş adăuga că televiziunea e ea însăşi o idee nouă despre epoca noastră şi care, ca atare, nu se poate osifica niciodată. Se poate însă organiza mai temeinic în calitatea sa de aparat de comunicare foarte sensibil la mutaţiile realităţii, ale conştiinţei şi gustului.

Valentin SILVESTRU

REUȘITE

Cu acul și ața pare să fie, la început, doar o glumă. Filmînd șervețele-tablou, brodate cu albastru pe alb și expuse de obicei în bucătăriile mic-burgheze, Savel Stiopul parodiază. Intenția ironică e subliniată de romanțele tremurate care umplu cea mai mare parte a benzii sonore și țin loc și de orice comentariu. Și cele cîteva cugetări și maxime, cu intenție filozofică sau lirică, desprinse dintre ornamentele modestelor broderii întăresc încăodată efectul ironic. Sîntem în plină satiră a șablonului sentimental.

Treptat însă, micile banalități, adeseori foarte urîte, pe care le vedem și care ne amuză copios încep să-și demonstreze puterea de a evoca. Pînă la sfîrșitul filmului, ele alcătuiesc un întreg inventar de idealuri naive, stereotipe, începînd de la idilica evocare a copilăriei fericite și terminînd cu o adevărată apoteoză a binecuvîntărilor amorului și căsniciei. Chiar și momentele de supremă nefericire inserate în acest catalog de mulțumiri — despărțirea celor care se iubesc, singurătatea, sinuciderea, moartea — țin de aceeași mentalitate, ca și imaginile de vis și fantasmele stîngaci reproduse în zig-zag-ul neregulat al liniilor cusute — sirene, zîne, cadîne. Așa că, încet, încet, parodia face loc portretului unei stări de spirit, pe care, de fapt, o întîlnim sub nenumărate forme, în realitatea de fiecare zi, — un fel de subprodus moral al exaltării romantice care s-a insinuat adînc, ca atitudine de viață, în relațiile și comportările intime, o exagerare involuntar-caricaturală a sentimentului, privit ca valoare supremă. (Dacă ne-am observa atenți, ne-am da probabil seama că nu numai anonimele creatoare ale ștergarelor brodate cad victimă acestor artificiale elanuri sentimentale, și că adeseori sîntem tentați în secretul monolog interior al existenței noastre curente să ne amplificăm și să ne înfrumusețăm emoțiile, să pozăm fără voie, chiar față de noi înșine.)

În sfîrșit, filmul cuprinde în subtext și o descripție de moravuri, reconstituind, indirect, un anumit mod de trai, în care bucătăria devine un fel de sanctuar, centru primordial al întregii existențe și fericirea se traduce în denumirea diferitelor feluri de mîncare. Amănunte foarte amuzante intervin în această cronică domestică a filistinismului de mahala: ceasul cu cuc sau fără cuc este prezent în toate bucătăriile, probabil ca simbol al ordinii și bunăstării; pisica apare și ea foarte des, strîmbîndu-și fizionomia inimaginabil, conform impulsurilor de inspirație care au ghidat degetele autoarelor; tinerele îndrăgostite din „tablourile" despre dragoste și fericire poartă totdeauna mărgele, rochii cu volane ș.a.m.d.

Hazlii și înduioșătoare, naive, de un prost gust fabulos, poetic aproape prin dimensiunile la care ajung, puțin triste în simplitatea cu care repetă obsedant același refren despre „iubire-fericire", aceste hîde podoabe ale bucătăriilor de mahala oferă un foarte bun material pentru filmul documentar, material pe care operatorul Gh. Herschdörfer l-a filmat expresiv, iar regizorul Savel Stiopul l-a însuflețit într-un montaj subtil, de ironie delicată.

Cu *Carnet de schițe*, Silvia Armașu a realizat o bună prezentare a graficii lui Jean Alexandru Steriadi. Sprijinindu-se pe imaginea sensibilă a operatorului Liviu Niță și mai ales pe indicațiile și îndrumările consultantului său, academicianul Gh. Oprescu, realizatoarea a efectuat o selecție semnificativă printre nenumăratele schițe și însemnări desenate ale pictorului. Defilează astfel, în fața noastră, o sumedenie de notații grafice suple, malițioase, spirituale, impregnate de o generoasă voioșie — recompunînd o lume, un mediu intelectual, un autoportret ironic aproape continuu, niciodată obosit să se persifleze, oricînd dispus să reînceapă a desena. Jocul acestor linii energice și grațioase aduce dovada concretă a faptului că pentru adevăratul creator a crea este o necesitate lăuntrică, o bucurie și un perpetuu efort.

Ana Maria NARTI

DE LA STUDIOUL ALEXANDRU SAHIA

VIAȚA INDUSTRIALĂ răspunde tot mai des prezent în filmul documentar. Eric Nussbaum a terminat de curînd Tractorul'66 **(film denumit anterior** La al șaselea semnal), **o prezentare a uzinei „Tractorul" din Brașov, prin intermediul oamenilor săi.** Ion Moscu **și-a intitulat (deocamdată) filmul pe care-l turnează,** Inteligența și cît costă ea. **Explicat mai prozaic: documentarul acesta va vorbi despre tehnica înaltă în industrie.** Mirel Ilieșiu **a fost (alături de operatorul W. Goldgraber) martorul unui fapt inedit — prima șarjă de oțel la Combinatul siderurgic „Gh. Gheorghiu-Dej" de la Galați. În acest film, firesc intitulat** Început, **vor avea un cuvînt de spus imaginile luate „pe viu".** Gheorghe Horvath **încearcă să cuprindă pe peliculă ceva din geografia fizică și industrială, ca și din peisajul uman al Văii Motrului.**

UN ÎMBUCURĂTOR PLUS DE ATENȚIE a fost acordat filmului satiric. Virgil Calotescu, **unul dintre regizorii apreciați ai studioului a pornit lupta cu dificultățile genului și l-a ales drept colaborator pe reporterul Mihai Stoian. Scenariul acestuia,** Interviu imaginar, **vorbește, în ritmul alert al unui meci de fotbal, despre răspundere și felul cum es e ea, adesea, „pasată".**

NICI FILMUL-ANCHETĂ n-a fost uitat. Regizoarea Florica Holban, care ne-a reținut atenția prin convingătorul A cui e vina?, **a pornit din nou la lucru. De data asta, nu copiii sînt obiectul indiferenței și lipsei de afecțiune ci, dimpotrivă, cei față de care foștii mici cetățeni au atîtea obligații. Titlul —** Copiii, iar copiii.

CONSTANTA PREOCUPARE — care a dat și pînă acum pelicule interesante — pentru artele plastice, este exemplificată de filmul pe care Gabriel Barta îl dedică lui Henri Moore (o încercare de a explica, prin intermediul sculpturilor care au fost expuse la București, drumul artei marelui creator) și de cel în care Nina Behar va realiza o retrospectivă a pictorului Ghiață, în care artistul însuși își comentează, interpretează și definește etapele creației sale.

Sumarul unui an

Activitatea studioului „Animafilm" înregistrează pe 1965 cincisprezece titluri, scurtmetraje de desen animat sau de păpuși, cele mai multe văzute în cursul anului și la noi, drept completări între jurnalul de actualități și filmul ce ține afișul, dar și în străinătate, unde piețe diverse de pe glob consumă, așa-zicînd, „marfa" noastră. Registrul de teme și de posibilități demonstrate de acest sumar însuflețit (citește: animat), este destul de bogat. Drept este că străinătatea, care s-a deprins de cînd cu distincțiile internaționale dobîndite pe drept cuvînt de Gopo, să identifice animația românească de azi cu numele acestui regizor și desenator, ar fi dorit poate să-l regăsească în sumarul anului.

„ANIMA" — CITEȘTE SUFLET „ANIMUS" — CITEȘTE SPIRIT

Gopo însă, care are meritul de a fi demonstrat un lucru capital în istoria filmului animat și anume că tehnica aceasta poate fi apropiată și temelor serioase, nu numai celor comice, la care-o restrîngeau înaintașii lui internaționali ce făcuseră din animație jucărie, Gopo absentează încă pentru desenul animat român, sau își recreează spiritul de creație, recreînd pe ecran creații clasice ale literaturii, ca *Harap Alb*, cu adevărat *animat*, dar numai pentru că regizorul i-a dat altă *anima* (citește: suflet) și alt *animus* (citește: spirit) decît Creangă! Ocupat să producă filme cu oameni care se joacă de-a copiii, Gopo și-a uitat un timp omulețul ce-a încîntat oameni de seamă, oamenii mari, și a dovedit că autorul său e om mare. Păcat, deși tot cîștigă cineva: filmul românesc artistic de lungmetraj! Problema e dacă din animația românească o valoare consacrată poate lipsi atîta vreme, fără ca producția ei să se resimtă. Evident, locul *lui Gopo* n-a fost umplut, dar numai tipologic vorbind el rămîne gol. Căci nivelul atins de Gopo, se străduiesc și alții să-l atingă, iar ca modernitate și invenție a limbajului pictografic, unii ajung mai la zi. Se pune însă întrebarea, în legătură cu aceste „ajungeri la zi", dacă dicționarul de mijloace expresive al grafismului animației trebuie răsfoit pe de-antregul, din nou, la noi și dacă fiecare etapă trebuie reluată în parte, ca să putem progresa, dacă adică trebuie să însumăm, ca în știință, progresele, sau putem sări trepte. Atunci am ști unde ne aflăm.

Ar trebui să scrie cineva despre *artizanatul* animației: aici sîntem în progres, sau nu? Nu mă pot aventura s-o fac; nu știu destul de bine fiecare procedeu tehnic în parte, abia am intrat de curînd într-o uzină de iluzii cinepicturale, și de altfel, deși e interesant să știi *cum* se face ceea ce se face, mă interesează mai mult rezultatele decît mecanica asta a mijloacelor. Dintre mijloace, cele artistice îmi sînt mai la inimă, și ele nu depind nici de numărul fotogramelor pe secundă, nici de decupajele de pe oglindă, și nici măcar de kilowații arși pentru realizarea filmului. Depind de un voltaj spiritual, ce se vede din formula folosită, din tipuri, din cadrul scenografic, din scenarii, din folosirea elementului propriu acestui gen de grafie: mișcarea.

„Numărul formelor pe care le poate crea o imaginație omenească este limitat, ca și numărul combinațiilor lor, dar explorarea sectoarelor lumii e departe de a fi încheiată — scria o dată *Max Egly* (în numărul din revista „Image et Son", dedicat problemelor cinematografiei de animație, în martie 1965). "Istoria artelor și istoria tehnicilor,... furnizează pentru asta chei excelente. Te poți restrînge și la simplele mijloace folosite (cele de expresie, nu cele tehnice.) Acest mod de investigație mai simplă permite adesea apropieri semnificative, permite să distingi mijloacele făcute să joace de fiecare creator, spre a-și rezolva probleme ce i se pun doar lui". (loc. cit. p. 58).

SUB ZODIA LUI WALT DISNEY

„Familiile" de creatori se stabilesc nu numai după viziunea, apropiată a unuia de a celuilalt, pe care o revelează desenul lor, ci și după felul de a-și realiza imaginea purtătoare a acestei vizuini.

Avem, astfel, în seria celor 15 titluri realizate în 1965, cîteva care indică o concepție a desenului animat, asemănătoare celei de la începuturile animației. Această a 8-a artă (dacă într-adevăr cinematograful e a 7-a), a început prin a da mișcare unor ilustrații naive, copilărești, introducînd personaje verticale, văzute frontal, lateral și de trei sferturi în cadre fixe. Inventatorul desena un carton-decor, personajele tip, situațiile de vîrf în care acțiunea lor reciprocă le făcea să se afle, ș- colaboratorii tehnicieni umpleau intervalele dintre scenele-cheie cu desene în care mișcarea, infinitezimal diferită de la o fotogramă la alta, permitea tranzițiile de la un episod la celălalt. Așa s-a născut *Felix-cotoiul* al lui *Pat Sullivan*, din 1917, așa *Popeye-marinarul* lui *Max și Dave Fleischer* și *Fabulele lui Esop* realizate de *Paul Terry* prin 1921, și pe același principiu perfecționat și amplificat ca mijloace și-a lucrat marele *Walt Disney* seriile cu *Mickey-Mouse*, cu *Donald-Duck*, cu *Oswald rabbit* (în colaborare cu Ub Iwerks) sau vestitele sale *Silly Symphonies*. Tot așa au fost concepute seriile *Looney Tunes* și *Merry Melodies* de Leon Schlesinger, sau seriile cu frații americani *Scrappy*, semnate de *Dick Heamer*.

Această etapă a celei de a 8-a arte avea multe șanse să se perpetueze la noi, pînă acum cîțiva ani, mai toate peliculele fiind concepute prin integrarea unor personaje — animale de obicei — în cadre fixe, cu desene de front sau laterale, văzute de un privitor implantat vertical în sol, la nivelul personajelor. Este *ilustrația animată* care apare azi la noi sub diverse semnături. Așa *Carnavalul*, desene, scenariu și regie de regretatul *Constantin Popescu* (cu *Crîșmărel Constantin* în colaborare) se conduce după prototipurile glorioase enumerate mai sus, citînd din memorie figuri. Este adevărat

FILMULUI DE ANIMAŢIE

că stilizarea caricaturală a fizionomiilor animaliere, frecventă la de-alde Walt Disney, are la desenatorii români nu intenții satirice, demascatoare, ci valențe lirice, de duioșie, în cazul personajelor pozitive (adică toate) minus lupul, singurul negativ în *Carnavalul* vietăților domestice și pădurețe deopotrivă, aglomerate de autor întru ilustrarea tezei „Nu vă încredeți în aparențele mieroase ale răufăcătorilor“, — (dușmanul apare sub măști ipocrit prietenoase). Sînt însă citate grafice, cu ghiotura, din memorie. Legea minimului de efort, urmărită de simplitatea scenariului destinat celor mici, pare și legea creației, aici. Vîrsta preșcolară are de cîștigat cincisprezece minute de distracție. Un film destinat școlarilor, fără să fie școlărește făcut, e desenat și regizat de *Nell Cobar*: *Nota 3* înfățișează o școlăriță de tipul reclamelor pentru Alba-Lux, căutînd să mistifice vigilența părinților, prin transformarea unui 3 din carnet în 8. Dejucată de o pisică inventivă, tentativa fetei dă greș și ea se îndreaptă miraculos, luînd 8. Desenul are un haz firesc, dar își e sieși suficient; grafic ar fi fost la fel de eficace, în 5—6 imagini-cheie. Animația e „pe deasupra“! O excelentă suită de caricaturi pentru un foileton de imagini ușoare, și-atît; grafie statică, siluită ca să se supună unei animații excedentare, ce n-o antrenează funcțional. În fond, tipul acesta de desen reprezintă concepte clare și distincte, stabile adică; *evoluția*, *mișcarea* e de prisos în ele. Linia pictografiei lui Cobar este fixă. Proporțiile trupului rămîn mereu aceleași, siluetele delimitează aceleași mase. Totul se putea realiza din cartoane decupate și articulate, la fel de bine ca și în desen. Nu s-au exploatat decît virtuțile pictogramei fixe, nicidecum posibilitățile de sugestie ale liniei creatoare de imagine: „mișcarea“ e aici mecanism al structurilor, constituite fixist, o dată pentru totdeauna, și nu e a desenului. Pînă și Mickey și Donald însă aveau fantezia să-și varieze expresiv raporturile dintre membre și trunchi ori cap.

CÎŞTIGURI DE LIMBAJ

Altfel procedează *Matty Aslan*. Desenul său din *Un bloc neobișnuit* e ingenios prin mobilitatea liniei de contur a siluetelor, care nu-s decupaje fixe de pictograme, ci *rezultante* ale unei grafii mobile, vizibile în animația realizată încă prea timid poate. Operația animării modifică structurile, gîndite la origină de asemenea static, dar personajele lui Matty o suportă bine, se pretează la modificările de configurație cerute de expresie, în funcție de situațiile în care e pus personajul, un poștaș ce încearcă experiența picarescă a pătrunderii în intimitatea locatarilor unui bloc, nu fără peripeții. Masa figurilor e lăsată plată, fără a treia dimensiune, tot timpul; unghiurile viziunii lui Matty Aslan variază, de la perspectiva laterală și frontală, ce presupune verticala privitorului paralelă cu axele personajelor, la perspectiva plonjată și montantă, cu axe diferite, în unghi, pe planuri. Asocierea perspectivei cu stilizarea plată a formelor dă efecte neașteptate. Lectura imaginii se face însă facil, la nivelul adolescentului și adultului pentru care e scrisă partitura grafică. Ce spune, e nostim. Atît.

Calități asemănătoare de stil, dar o invenție mult superioară (în primele secvențe, cel puțin, ai impresia că totul e de nivelul capodoperei!) vădește filmul *Nimic despre Arhimede*, de Olimp Vărășteanu — scenariu și regie, cu desene de el în colaborare cu Genoveva Georgescu, film care, dacă despre Arhimede e drept că nu prea spune nimic, e consecvent și în rest, nesupunînd mare lucru nici despre ceea ce nu e Arhimede.

Artiștii au folosit posibilitățile oferite de animație nu pentru a manevra păpușărește membrele unor personaje articulate, dar cu structuri fixe, ci pentru a ne înfățișa avatarurile modificării lor prin expresie. Iar expresia este încorporată *nu* mimic doar, sau gestic, ci global, ca *principiu al organizării* lor fizice, anatomice. N-am văzut *Cine e de vină?* de același, cu desenele lui V. Mocanu, dar în *Non-Arhimede*, Olimp Vărășteanu demonstrează că, ideea slujindu-l, ar putea face excelente filme de animație, după mijloacele de care dispune (el, sau Genoveva?), ca grafică expresivă. Ne-a plăcut mai puțin *Gura lumii* de Horia Ștefănescu, ca desen, deși ca animație, ritmul îndrăcit ține atenția, și variația compozițională a secvențelor, uneori parcă totuși prea brusc succedate, este un punct cîștigat. Trebuiesc însă integrate ideii aceste cîștiguri de limbaj — nu fetișizate, în sine.

SUFERINȚE STILISTICE

Am să mă opresc mai puțin la filmele în care animația folosește păpuși, într-un decor uneori desenat, alteori cu efecte de cineplastică (reliefuri decupate). Personal, socotesc să stadiul la care publicul se amuză exclusiv de mișcarea imprimată unei paiațe prin peliculă, e depășit și că inventatorul păpușii trebuie să fie pictor și sculptor deopotrivă, dublat de regizorul, la rîndul său actor și scenarist. Bob Călinescu e un cunoscut inventator de tipuri păpușărești, dar „Cocenel“ s-a născut mort. Ca tip, strujanul de porumb n-are nimic, nici agreabil nici caraghios, nici expresiv. Un băț cu mîini și picioare. Vorba lui Bob: „Unde nu-i cap...!“ (Deși filmul cu titlul acesta are o morală: „Nu vă jucați cu focul“.)

Mai puțin sigur de autorul lui Bobo (ca păpușă) sîntem în filmele, 2 serii, numite *Aventurile lui Bobo*, maimuțoiul existînd în vitrinele Fondului Plastic în variante nu prea diferențiate, mai de mult. Narațiunea bogată, situațiile interesante; unitatea de stil, însă, lipsă. Grafica decorului nu secondează întotdeauna pregnanța volumelor personajului. Mișcarea, de la stînga la dreapta ecranului și invers, pune animalele ce-l fugăresc pe Bobo, în proiecție laterală niciodată animația nu e pusă în situația de a funcționa prin scăderea dimensiunilor personajului, care să plece în adîncimea ecranului, sau prin creșterea lor, de-ar fi să apară din fundul orizontului și să se apropie de primul plan animalul. Bine sugerat elefantul, prin patru piloni ritmic mișcați, mecanic, verticali, mașină de război concentrînd teroare, chiar mai bine decît Bobo cu originala lui rotire a capului, de la creștet la gît și îndărăt, pe 360'!...) și mai bine decît papagalul ce-i e amic. Dar de ce prinde Bobo, pe oceanul unde a naufragiat, pești grafici, și nu reliefați? De ce în cala vasului de pirați, scheletele sînt desenate doar, lăsînd să evolueze printre ele personaje cu trei dimensiuni reale? Coloristic și compozițional, Bobo e reușit deși simplist. Mai reușit ca mijloace e „cocoșelul de hîrtie“ al Sandei Alupi, cu grafica lui Șaidel, — amestec de grafism și păpușerie (cocoșelul e construit din staniol pliat, în 3 dimensiuni, ca cocoșii de hîrtie ai copiilor) unde însă ingeniozitatea invenției personajului și cadrelor scenografice nu merge mînă în mînă cu narațiunea, episoadele fiind destul de neingenios înșiruite — dar spectacolul optic e apreciabil asanat, față de *Povestea cu cartonașe* desenată de Laurențiu Sîrbu, la un nivel de joc de puzzle.

FANTEZIA CERE CUVÎNTUL

Sînt cîteva filme de desene animate care demonstrează că la noi mișcă ceva în domeniul acesta. După o povestire populară engleză, *Iulian Hermeneanu* a înjghebat o narațiune în care meteorologia și elementele cosmice, soarele de pildă, sînt personaje ca și plantele și animalele, cu reacții sentimentale, impulsuri și tropisme omenești. O fabulă, nostimă doar prin imagine, căci altfel nu spune decît că viermii sînt dușmanii florilor, vorba versului lui Shakespeare și al cărților de fitopatologie. Dar desenul e divers, original, iar decorurile Angelei Petrescu — Tipărescu îmbracă de minune într-o atmosferă adecuată, ritmul personajelor, fie ele zoomorfe și skeumorfe, (ploaie, arșiță, vînturi etc.) Tot *Hermeneanu*, cu ajutorul desenului lui Eduard Sasu, realizează un balet al imaginației de un stil deosebit de nou la noi, intitulat *Două creioane*. Istoria unui duel între un creion roșu și unul negru, care spre a se răzbuna unul pe altul, inventează, desenînd-o, o lume de personaje capabile să se interdevoreze, cele desenate de unul combătîndu-le pe ale celuilalt. Ca stil, grafismul seamănă puțin doar cu *Circuitul alcoolului* de O' Galop, care folosea contururile însă, umplîndu-le la nevoie cu culoare, și nu ca delineări stricte, cum le folosește filmul acesta, delicios pînă în cele din urmă, plin de vervă, de fantezie, de umor, de autoironie: unui șoarece în primejdie, creionul îi desenează cercul unei găuri de șoarece, și fugăritul dispare prin el; cînd vrea să iasă din nou, nu mai nimerește deschiderea subteranei și face cucuie pămîntului, ca o cîrtiță, înălțînd monticuli sub planul hîrtiei, cu ajutorul unei simple trăsături de circumflex. Ficțiunea narată intră în colaborare cu convenția grafică prin care e narată. Un carelaj al hîrtiei servește drept scară personajelor. Rețeaua de linii cedează sub greutatea unui elefant, și scara devine toază pentru saltimbăncăriile altui personaj. Tot ce e plastic aici sînt ascuțitorile de creioane, care le smulg spirale de substanță, și le ascut... puterea de invenție — metaforă a jertfei pentru creație, deși mobilul nu e generos, fiind vorba de răzbunări.

De vindicte personale vorbește și *Soclul* lui Marin Ionescu — cu desene și decoruri de Virgil Mocanu, povestire simplă, menită să atragă atenția asupra necesității eliminării spiritului de competiție burghez, concurenței individualiste între oameni de aceeași profesie. Personajele, două, diferite ca tipologie, un gîscan ca verb, celălalt bolborosind curcănește — sonoritățile bandei sînt realizate în cotețe reale — se sabotează reciproc în tendința fiecăruia de a ajunge pe soclu, statuie. Rîvnit de ambii și cucerit pe rînd, de fiecare, prin expulzarea rivalului de pe el, soclul e pînă în cele din urmă ruinat de amîndoi, săpat la bază, demolat și refăcut șubred, în două exemplare vecine, de pe care cei doi se împroașcă unul pe altul cu proiectile și invective. Animație excelentă, ritm cinematografic adecuat, putere de invenție grafică, în personaje, situații și decoruri, totul e extrem de îmbucurător, afară de prea marea asemănare tipologică și stilistică, a figurilor cu cele ale lui Benedict Gănescu. S-au folosit drept decor simple planșe; acuarelarea lor a oferit suficiente iluzii spațiale evoluției personajelor. Cadrajele tot frontale, mișcările de la stînga la dreapta și de la dreapta la stînga, de sus-jos și de jos-sus, în același plan. Lipsește fuga pe diagonală, în adîncimea spațiului, lipsesc modificările de structură expresive. Le găsim în *Zîmbetul* lui Constantin Mustețea, cel mai reușit film de animație, incontestabil, al anului. Decorurile aceluiași Virgil Mocanu, excelente. Mustețea folosește personaje simbolice: *Zîmbetul* furat Giocondei din muzeu, e pus în cufăr de un răufăcător; drept personaj, joacă o mînă cu mișcări extrem de expresive. Pe urmele lui, detectivul. Personaj: pipa fumegîndă. Amprentele îl duc pînă la identificarea criminalului căci pipa fumegînd la o tejghea de bar alături de mînă, în fața unui lot de păhărele, animate prin conținutul cu care se umplu și de care se deșartă, multicolore, succesiv, constată pe suprafața de sticlă a unuia din ele prezența aceleeași amprente de pe tabloul amputat de zîmbet, rămas în cadrul lui, pe panoul galeriei. Urmează goana pipei după mînă, canonada, fuga în automobile, pe șosele al căror asfalt se face sul la voia unuia, spre a-l opri pe celălalt să avanseze, apoi pătrunderea în cuibul banditului spre eliberarea surîsului, raptul lui în helicopter, catastrofa aviatică ce duce la moartea „mîinii“ și salvarea cu parașuta a „zîmbetului“, reintegrat tabloului de la Luvrul imaginar. Felicit călduros pe realizatori, pentru că oricît s-ar spune că inspirația le-a venit din niște filme de animație poloneze, este clar că folosirea acestor procedee la o temă atît de subtilă cum e jocul sentimentelor pozitive și negative fără suport de personaje antropomorfe, cere o mare inteligență artistică.

Ambianța morală a mediilor, concizia simbolurilor care fac inutilă prezența personajului întreg, ca în figura de stil numită *metonimie* („pars pro toto“), totul demonstrează, de la grafie și colorit pînă la regie și animație, niște creatori de mare nivel. Vom avea filme de animație capabile să rivalizeze cu oricare altă școală din cinematografia mondială, în curînd. *Două creioane* și *Zîmbetul*, în primul rînd, dar și *Soclul* și *Soarele și trandafirul*, sau *Nimic despre Arhimede* și *Un bloc neobișnuit*, o pot face să se prevadă.

Ion FRUNZETTI

CULTURA SĂLII DE CINEMA

În obiectiv:

Cinematograful „TIMPURI NOI"

La înființarea sa, în anul 1953, cinematograful *Timpuri Noi* a primit acest nume pentru că el era menit să prezinte documentare artistice, geografice, sociale, tehnice, sportive, care — unite în cadrul unui program — să constituie o imagine amplă și variată a celor mai interesante aspecte pe care le prezintă planeta în zilele noastre. Uneori, programele au fost alcătuite cu atenție, în funcție de preferințele spectatorului și de necesitățile unei documentări cît mai ample și variate. Cu timpul însă, programele acestui cinematograf au ajuns să nu mai corespundă exigențelor spectatorilor. Se știe că unele filme ale genului scurt — cum ar fi documentarele geografice, de artă, sportive etc. — cîștigă spontan publicul, în timp ce altele sînt mai greu de asimilat: filmele științifice, industriale. Uneori însă, pe ecranul acestui cinematograf apar numai filme din cea de a doua categorie, care, oricît de interesante ar fi, nu pot totuși alcătui, singure, un spectacol atrăgător. Din acest motiv, pentru a-și păstra publicul, direcția cinematografului este nevoită să programeze diferite reluări, în mod abuziv. Spectatorii au criticat pe bună dreptate faptul că pe ecranul acestui cinematograf a rulat aproape o lună filmul *Campionul*.

Se pare că la mijloc nu este numai o neglijență din partea celor care alcătuiesc aceste programe ci un dezinteres general, nejustificat față de genul scurt. Direcția Rețelei Cinematografice și Difuzării Filmelor, sesizată de conducerea cinematografului că publicul preferă mai ales documentarele geografice, și rugată să includă în programe cît mai multe asemenea documentare, a răspuns că în fondul de filme nu mai există și alte producții decît cele trimise cinematografului. De ce n-or fi existînd nu știm, că doar se produc atîtea pe lume.

Putem remarca, din acest punct de vedere, lipsa unui simț de răspundere față de cei 1 000 de spectatori care trec zilnic pragul cinematografului. Este cifra cea mai de jos, corespunzătoare celor mai slabe programe. Cînd se nimeresc întîmplător și filme interesante, pentru că numai întîmplarea mai joacă un rol în îmbunătățirea programelor, atunci numărul spectatorilor crește la 3 000. Așadar, este vorba de o răspundere față de 90 000 de oameni care sînt dispuși să frecventeze cu regularitate acest cinematograf, constituind publicul său permanent.

În altă ordine de idei trebuie să remarcăm că nu numai alcătuirea programelor este defectuoasă, din pricina insuficienței filmelor. Modul în care se face programarea lasă de asemeni mult de dorit. Programele se stabilesc de pe o zi pe alta. Direcția cinematografului nu știe din timp ce anume va prezenta săptămîna viitoare. În timpul vacanței de primăvară numeroase școli au cerut cu insistență direcției cinematografului programele săptămînilor următoare, pentru ca în funcție de acestea să poată organiza vizionări colective. Direcția cinematografului n-a putut satisface aceste cereri, pentru că, din păcate, nu poseda așa ceva. Din aceeași pricină și popularizarea filmelor care rulează aici este insuficientă. Ea se rezumă la fotografiile și afișele de minimă calitate expuse în vitrina cinematografului, realizate cu mijloace „locale". Fotografiile, spre exemplu, se fac după fotograme extrase din filme, în cabina de proiecție. Este o operațiune complicată, anevoioasă, care în nici un caz nu intră în sarcina celor care o execută în prezent, pentru că ei nu dispun de acel minimum de mijloace necesare realizării unei popularizări corespunzătoare.

În mod normal, *Timpuri Noi* ar trebui să aibă și el drepturi egale cu celelalte săli de cinematograf, adică să dispună de panouri, în punctele de trecere, programul săptămînal să fie publicat în presă în mod detaliat, să aibă o firmă cu neon, pentru că la urma urmei și restaurantul „Siretul" posedă așa ceva. Asta dacă vrem ca el să-și merite numele, să se adreseze marelui public.

M. HULUBAȘ

Nota redacției. Sesizările multiple ale presei și spectatorilor ne îndreptățesc să sperăm că cinematograful *Timpuri Noi* se va bucura în viitorul apropiat de mai mult sprijin din partea Întreprinderii cinematografice București și a organelor responsabile cu programarea și popularizarea filmelor.

DE LA STUDIOUL „ANIMAFILM"

UN S.O.S. PENTRU TOȚI MICII SPECTATORI lansează regizorul Florin Anghelescu în cea de a treia parte a serialului său intitulat Aventurile lui Bobo. De data asta simpaticul maimuțoi, care promite să devină un adevărat Douglas Fairbanks al filmului românesc de animație, se află angajat împreună cu nedespărțitul său prieten, papagalul Muky, într-o luptă pe viață și pe moarte, cu niște pirați fioroși care au răpit o comoară. Studioul „Animafilm" speră ca filmul, o adevărată superproducție în miniatură, să aibă darul de a descreți vreme de cinci minute frunțile înnegurate de aritmetică.

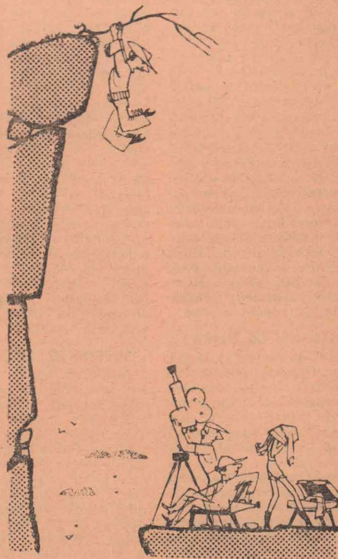
UN APARAT DE FOTOGRAFIAT împușcă soarele. Soarele își scutură coama de foc, se prăbușește în mare. Pelicula se întunecă în vreme ce coloana sonoră ilustrează freamătul unei lumi care nu poate trăi în întuneric. Acesta este, pe scurt, subiectul filmului Soarele rănit la care lucrează în prezent regizorul Iulian Hermeneanu.

ATUNCI CÎND VREI SĂ SATIRIZEZI cameleonismul cu mijloacele artei de animație, oamenii se pot preface în simple note muzicale sau, dacă vreți, notele, căpătînd un alt destin decît cel care le este propriu, pot deveni oameni. Aceasta este părerea pe care regizorul Liviu Ghigorț o afirmă în filmul său intitulat Paralele. Printre eroii săi, în marea lor majoritate note rotunde, normale, apar din senin niște note pătrate, cum din păcate sînt capetele unor muritori, și care prin prezența lor distonantă strică armonia întregului ansamblu.

CREATORII STUDIOULUI „ANIMAFILM", care inițial își propuseseră să realizeze în anul 1966 un număr de 20 de filme de animație, ne anunță că s-au răzgîndit pe parcurs. Ei au ridicat ștacheta la cifra 24.

STUDIOUL „ANIMAFILM" NU ESTE ASALTAT numai de idei interesante, hotărîte să se impună pe această cale și de personaje care, abandonate de fabuliști, își caută părinți adoptivi. Printre solicitatori se află și numeroase instituții, atrase de vastele posibilități ale publicității cinematografice. În secția de film publicitar a studioului, regizorul Alexandru Roșeanu lucrează în prezent la cererea „Fruct-Exportului" filmele: Vinuri românești, Ciuperci de pădure și Fructe de pădure.

LA CEREREA MILIȚIEI CAPITALEI, dornice să cultive simțul disciplinei la pietonii rebeli și atenția șoferilor obișnuiți să viseze cu volanul în mîini, regizorul Dumitru Mihai va realiza filmele: Reguli de circulație privind pietonii și Reguli de circulație privind șoferii.



Fără cuvinte — desen de Eugen TARU

SECVENȚE



Norman Wisdom turnează prima sa comedie color, Pasărea timpurie. În vreme ce lucra la acest film, el și-a cumpărat minusculul cățeluș chihuahua cu care a fost fotografiat. «Doar el e potrivit pentru înălțimea mea» — explică Wisdom cu autoironie. Se știe că Norman Wisdom e mare doar ca actor...



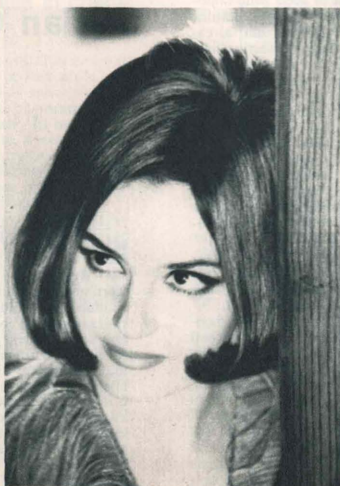
Lana Turner a obținut unul din marile succese ale stagiunii cu rolul din Madame X — o femeie nevoită să accepte moartea socială pe care i-o impune familia bogată și puternică a soțului ei. Drama acestei victime a convențiilor sociale a fost pusă în scenă de David Lowell Rich. (În fotografia de mai sus Lana Turner într-o conversație prietenească cu actorul Sean Connery, faimosul James Bond, iar de curînd văzut pe ecranele noastre în Colina).



Această unică imagine din filmul bulgar Vacanța surprizelor vorbește de la sine: e un film despre tineretul modern, cu ideile și psihologia lui. Filmul va fi, speră regizorul Zoko Heskia, «un apel la înțelegere față de adolescenți».



Alibiurile lui Vladimir Cech sînt fără sfîrșit. Să nu fim însă și noi misterioși: e vorba de suita de filme polițiste Un alibi 105 la sută și Alibiul este insuficient, care acum se completează cu Un alibi pe apă. Realizatorul ceh este sedus de genul polițist pentru că «îți dă posibilitatea să vorbești despre probleme serioase într-o formă amuzantă, agreabilă». Cît despre unele argumente, estetice, ne convinge dinainte prin fotografiile actriței sale, Ivana Strinicova.



Aceeași formație din Șapte oameni de aur o reintîlnim în Orele goale: Rossana Podesta (în clișeul de sus), Philippe Leroy și regizorul Marco Vicario. Intriga urmărește o familie tînără, foarte bogată, din înalta societate italiană. În mediul Dolcei vita, dragostea degenerează transformînd viața celor doi tineri într-un șir de ore goale.



Françoise Hardy, care a știut să-și impună stilul în muzică, încearcă să se afirme și în cinema. Noul ei film se numește Un glonte în inimă. Titlul acesta nu este o figură de stil: inima partenerului ei (Sami Frey)e la propriu pîndită de glontele unui gangster. Dacă — cum — și de cine va fi rănită — nu o putem încă ști!



«Steaua poloneză nr. 1» Elzbieta Czyzewska este eroina unei comedii sportive intitulate semnificativ Războiul sfînt. Un film de Julian Dziedzina despre suporterii pasionați ai fotbalului, care să sperăm, va avea pasionați suporteri cinefili.



Shirley McLaine e una din cele mai ocupate, și mai inteligent ocupate femei din lume. Turnează mult — acum un nou film, Gambit, în care deține rolul unei dansatoare eurasiene implicate în furtul unei statuete aduse de Marco Polo. Își scrie memoriile intitulate original «Fără pantofi te simți mai bine». Și, în plus, se ocupă mult de fetița ei. În fotografie: fetișcana din stînga e Shirley.

COLOCVIU despre regie

Artă a spectacolului, filmul a impus de-a lungul anilor, nu fără opreliști, nu fără afirmări și negări violente, regizorul, acea personalitate complexă, acel virtuos mereu în căutarea absolutului, acel stăpîn al «baghetei magice» pe care o simțim adesea dincolo de ecran. Ne gîndim, bineînțeles, la regizorul-artist și nu la cel care se mulțumește doar să-și comercializeze meșteșugul. Regizorul și-a cîștigat pe deplin dreptul de paternitate asupra filmului.

După mai mult de 15 ani de existență a unei cinematografii naționale, după perindarea pe platoul de la Buftea a mai vîrstnicilor sau mai tinerilor realizatori veniți fie din rîndurile pionierilor filmului românesc, fie de pe băncile institutului, fie din teatru, este momentul să discutăm, cu toată răspunderea și competența, despre regizor ca personaj esențial în cea de-a șaptea artă.

Colocviul de față nu are pretenția decît de a fi o deschidere la o mai amplă discuție despre regia noastră de film în raport cu sarcinile actuale ale cinematografiei românești.

Colocviu realizat de **AL. RACOVICEANU**

Mircea Mureșan

Paternitatea regizorului — un fapt de necontestat

Manifestarea personalității — sub semnul hazardului.

Mai multă încredere în regizor!

— Uneori presa, în căutare de controverse, alteori realizatorii de film, în căutarea unor «circumstanțe atenuante», pun sub semnul întrebării calitatea de autor al filmului pe care o are regizorul. Nu credeți că ne aflăm în fața unei false probleme?

— Într-adevăr. Mie mi se pare că o problemă care nu se mai pune de mult în cinematografia mondială — aceea a paternității regizorului asupra filmului — este inutil să fie reluată, tardiv și ineficient, în cinematografia noastră. Regizorul este autorul filmului, în cel mai deplin înțeles al cuvîntului. Este un adevăr elementar pe care trebuie să-l recunoaștem o dată pentru totdeauna. Aș îndrăzni să spun că este vorba aici și de curaj, de responsabilitate. Nu de puține ori regizorii dau vina pe alții (cel mai adesea pe scenarist) în privința slăbiciunilor filmului. Un film însă, bun sau prost, îl reprezintă pe regizorul care l-a realizat.

— Mai degrabă ar fi timpul, acum cînd cei mai mulți din regizorii noștri își stăpînesc profesiunea, să discutăm despre personalitatea artistului, despre felul cum se manifestă ea în filmul românesc.

— Este, fără îndoială, o temă asupra căreia merită să medităm. Personalitatea regizorului, felul său de a vedea lumea și de a o reflecta în opera de artă își pune amprenta totdeauna asupra filmului, după cum lipsa unor preocupări de ordin filozofic, a unor idei generoase, a unui mesaj dau naștere acelor lucrări de meșteșugari făcute, poate, cu pricepere, dar care nu au capacitatea de a-l face pe spectator să vibreze sufletește.

— Ce condiționează, în primul rînd, manifestarea personalității regizorului?

— Adesea manifestarea personalității regizorului stă, din păcate, sub semnul hazardului. După părerea mea, un regizor n-ar trebui să lucreze decît la un scenariu la care aderă din toată inima, un scenariu care să caute răspuns la acele probleme de viață care îl preocupă. În multe cazuri se întîmplă însă altfel. Regizorii nu-și găsesc (sau nu caută suficient) acele scenarii prin intermediul cărora se pot exprima cel mai bine. Uneori, simțind nevoia imperioasă să lucreze, să-și exercite profesia, ei ajung să accepte orice. Așa apare filmul întîmplător, făcut fără căldură, cu indiferență aproape. Se rămîne doar la acele zone mijlocii de manifestare a posibilităților unui realizator de film: simț al cadrului, al distribuției, corectitudinea montajului, etc. Cu alte cuvinte, un om priceput în profesia lui și nimic mai mult. Așa trec anii cei mai potriviți pentru manifestarea a tot ce ai mai de preț în tine, anii în care îți poți dezvălui personalitatea. Cînd, după mult timp, ți se pare că ai găsit ceea ce căutai, că ești în sfîrșit în posesia «scenariului ideal», ai devenit un funcționar corect, care nu mai poate comunica decît platitudini.

— Au fost însă cazuri cînd, de la primul film, regizorii au probat o anumită personalitate artistică.

— În această privință, nici regizorii nu sînt întotdeauna consecvenți cu ei înșiși, nici studioul nu le pune în valoare întotdeauna adevăratele valențe de creație. Iată, de pildă, Iulian Mihu și Manole Marcus au făcut un film ca **Viața nu iartă**, care se impunea prin originalitatea concepției regizorale, printr-o foarte personală manieră de a transpune cinematografic nuvelele lui Alexandru Sahia. Dar filmele pe care le-au lucrat ulterior, deși ireproșabile din punct de vedere profesional, îi reprezintă, cred, în mai mică măsură. Regizorii nu s-au mai simțit la fel de stimulați de materialele literare pe care le-au avut la dispoziție și n-au mai izbutit să le transfigureze la aceeași tensiune emoțională. Alt exemplu: Geo Saizescu, un fervent adept al comediei. După **Doi vecini** și **Un surîs în plină vară**, regizorul părăsește genul de care-l leagă corespondențe intime pentru a turna **La porțile pămîntului**.

— Nu este oare vorba și de poziția de spectatori pe care o adoptă uneori regizorii?

— Totul începe de la faptul că regizorilor nu li se acordă suficientă încredere în cadrul studioului. Ei ar merita mai multă atenție. Dacă luăm cazul lui Gopo, o excepție de la regulă, vedem că atunci cînd există grijă și prețuire, personalitatea are toate porțile deschise spre afirmare.

Pe de altă parte, regizorii reprezintă un colectiv încă amorf. Și cum profilul unei cinematografii îl dau tocmai creatorii de filme, este încă mult de făcut pentru formarea unei școli cinematografice românești. Greutățile ies și mai mult la iveală dacă ținem seama de faptul că există în rîndul cineaștilor o lene de gîndire, un refuz față de teorie (și nu puține curente cinematografice s-au format în jurul unor reviste de cinema!) și o destul de puțină efervescență în ceea ce privește ideile mari, generatoare ale unui șir de opere cinematografice. Paradoxal, acest lucru se întîmplă tocmai într-o cinematografie unde regizorul are la îndemînă o bază tehnică modernă, unde dependența de producător nu există și unde climatul creator ar trebui să fie deosebit de propice.

Lucian Giurchescu

Un privilegiat — regizorul de film.

Nu neglijați actorul!

De la teatru la film.

— Ce atribute considerați că sînt neapărat necesare unui regizor de film?

— Regizorul de film este, și acest lucru mi se pare hotărîtor, nu numai conducător ideologic și artistic, ci și organizatorul colectivului. Ce trebuie solicitat de la un creator asupra căruia apasă atîtea obligații? În primul rînd, nu mi-l imaginez lipsit de talent. În al doilea rînd, e vorba de o deplină stăpînire a meșteșugului, a tehnicii cinematografului. În fine, să aibă o cultură temeinică. Înțeleg prin cultură contactul continuu și nediscriminatoriu cu toate domeniile artei. Vreau să cred că sînt foarte puțini regizori care consideră că au terminat acumularea culturii o dată cu facultatea! În multe cazuri oamenii sînt însă mulțumiți să știe doar ce se întîmplă în arta lor și ignorează, deliberat sau din comoditate, realitățile din alte domenii. Cultura se manifestă și în felul în care regizorul știe să selecteze din ceea ce vede ceea ce îi este propriu și se altoiește pe modalitatea sa specifică de creație. Dorința de a realiza, cu orice preț, un film, trece uneori înaintea oricărui criteriu valoric. E un lucru la care colegii noștri din cinematografie ar trebui să se gîndească!

— Ce părere aveți despre frecvența ecranizărilor din literatura clasică?

— Avem exagerat de multe ecranizări. Și dacă unele dintre ele se ridică la o adevărată valoare artistică (**Pădurea spînzuraților** este cel mai semnificativ exemplu) altele însă nu înțelegi de ce sînt făcute. M-am întrebat adesea de ce regizorul nu urmărește un subiect propriu și se simte obligat să simuleze că ecranizează un roman sau o nuvelă cunoscută (l-aș cita și pe Francisc Munteanu, cu **Dincolo de barieră!**). Am

impresia că ar trebui să se ajungă la o ecranizare numai atunci cînd opera literară trezeşte un ecou profund în autorul de film. Doar amintirea unor texte şi a unor autori în film nu foloseşte nimănui, nici cinematografiei, nici publicului, care cel mult poate fi îndepărtat de la lectura unor scrieri valoroase.

— Consideraţi că în momentul de faţă, după experienţa acumulată, s-au conturat unele personalităţi regizorale?

— Cînd personalitatea unui regizor nu se distinge, cînd cenuşiul, tratarea plată a subiectului dau nota dominantă, atunci sîntem departe de artă. Liviu Ciulei n-a realizat decît trei filme, dar în ele se simte o anumită căutare, o densitate de gîndire, un dramatism de o factură contemporană, o cunoaştere a felului cum aceste lucruri pot fi transmise. Asta nu înseamnă că obligatoriu orice regizor de teatru este şi un bun regizor de film. Dar nu mă îndoiesc că în cazul lui Ciulei, actorul, scenograful, arhitectul şi regizorul de teatru l-au ajutat pe realizatorul de film să dovedească siguranţă şi să se semnaleze ca o personalitate. Sau un alt nume: Lucian Pintilie. Filmul său **Duminică la ora 6** este mai mult decît un «debut promiţător». El afirmă o prezenţă inedită în cinematografia noastră, un regizor care are ceva de spus. Eliberat de unele influenţe cărora le este încă tributar în acest film, Pintilie va putea să devină unul dintre regizorii a cărui contribuţie la dezvoltarea unei şcoli cinematografice va conta. Pentru a nu se crede că am limitat, intenţionat, exemplele doar la regizori de teatru, vreau să adaug numele lui Iulian Mihu, un realizator mereu nemulţumit, mereu în căutarea a ceva nou, totdeauna dornic să găsească cele mai adecvate căi pentru exprimarea realistă a vieţii în film.

— Credeţi că regizorul de film acordă suficientă atenţie evoluţiei actorilor noştri de teatru?

— Cîteodată, aflînd despre actorii chemaţi la o probă pentru un rol sau chiar văzînd anumite distribuţii am avut impresia că unii dintre colegii noştri regizori de film nu-i cunosc pe actorii din teatru, că nu-i interesează cum se dezvoltă aceştia de la un spectacol la altul. Nu mă îndoiesc că există diferenţă de la scenă la platou, dar am convingerea netă că majoritatea actorilor buni de teatru, cu condiţia de a-i cunoaşte bine şi a-i urmări îndeaproape, pot fi foarte buni actori de film. O Annie Girardot sau un Vittorio Gassmann, pentru a nu cita decît două nume foarte cunoscute în cinematograful mondial, o Irina Petrescu sau un George Constantin, pentru a nu mulţumi din nou cu două nume, de data asta din teatrul şi filmul nostru, pot fi exemple la cele spuse mai sus. Şi ce poate fi mai concludent decît felul cum evoluează în film Emil Botta, considerat drept unul dintre cei mai «teatrali» actori ai noştri.

— N-ar putea fi teatrele un excelent studio experimental pentru regizori, în perioada dintre două filme?

— Cred că invitarea din cînd în cînd la unul din cele 40 de teatre din ţară a unor regizori de film (mai ales în «golurile» de producţie) ar fi binevenită pentru toţi. Fantezia necesară regizorului de film ar putea da rezultate interesante pe scenă, iar munca organizată şi minuţioasă cu actorul l-ar face să înţeleagă mai bine ce înseamnă un interpret profesionist, de ce cred că e mai important ca un actor să-şi **înţeleagă** rolul decît doar «să semene» cu personajul.

punct de vedere emoţional. Sau Jean Georgescu, excelent interpret al lui Caragiale, prin filmul **O noapte furtunoasă**, a fost lăsat să-şi irosească forţele pînă să ajungă la o transpunere mediocră ca acel **Mofturi *1900*.**

— Ce rol joacă, după opinia dvs., contactul curent cu celelalte arte şi cu ştiinţa în viaţa unui regizor?

— Regizorul trebuie să acumuleze cunoştinţe din felurite domenii ale activităţii omeneşti — literatură, artă, ştiinţă. Ştiu că e un truism, dar numai în felul acesta el va fi în stare în viitorul film să poată selecta ceea ce este important din punct de vedere artistic, ceea ce este convingător şi adevărat. Nu se mai «poartă» de mult artişti inculţi şi de altfel în nici o epocă un creator demn de acest nume nu a fost un om cu o cultură deficitară (asta neimplicînd gradul de talent). Nu ştiu în ce măsură talentul se poate face, dar cultura este la îndemîna oricui. Şi în orice caz, acolo unde există vocaţie, cultura este întotdeauna de folos. Cu atît mai mult în epoca noastră, în tara noastră, unde educaţia multilaterală a cetăţenilor este obligatorie, artistul incult este o aberaţie. Şi dacă mai amintim un alt truism — filmul ca artă de sinteză — este foarte clar de ce regizorul trebuie să fie unul dintre cei mai culţi creatori, omul informat, totdeauna de tot şi de toate.

•

Manole Marcus

Regizorul şi nevoia de a comunica

Preferinţa şi continuitatea stilistică

Climatul artistic şi «tarele birocratice»

— Care este elementul principal în definirea unei personalităţi regizorale?

— În profesiunea noastră cea mai dezbătută este problema ideii, a acelui ceva minunat şi unic pe care simţi nevoia să-l spui oamenilor. O nevoie imperioasă, care-şi creează permanent o stare de nelinişte şi de insatisfacţie. Cînd această idee cuprinsă într-un fapt de viaţă, într-un scenariu, într-o nuvelă, coincide cu necesitatea socială, este situaţia cea mai fericită.

Anual se produc în lume circa trei mii de filme. Cinematografia lucrează în ritmul ăsta de o bună bucată de vreme, timp în care au fost epuizate nenumărate stiluri şi modalităţi, atît în compoziţia scenariului, cît şi în compoziţia imaginii, iar în ultimul timp în compoziţia tuturor factorilor care concură la realizarea filmului (montaj, muzică, scenografie). Şi din nou s-a descoperit că ceea ce rămîne permanent valoros şi unic în definirea unei personalităţi regizorale este ideea, punctul de plecare, capacitatea sa de a răspunde prin gen unei nevoi sociale.

— Aţi avut în filmele dumneavoastră o anumită preferinţă tematică şi o anume constantă stilistică?

— În **Străzile au amintiri** şi **Cartierul veseliei** m-au preocupat teme apropiate — am pornit după cum se ştie de la zugrăvirea unei perioade istorice ale cărei evocări revin foarte ades în conştiinţa noastră. Am căutat să dezvălui evoluţia destinelor personajelor, folosindu-mă adesea de tehnica planurilor paralele (mai ales în **Cartierul veseliei**) pentru a compune, din portrete analizate mai pe larg sau abia conturat, universul uman al unei epoci. Am dorit să dau filmelor mele o tratare realistă, am urmărit pînă la detaliu să exclud orice elemente care ar putea părea false, neconvingătoare (fie că există în compoziţia cadrului, în jocul actorului sau în banda sonoră), elemente care mai există, din păcate, în unele dintre filmele noastre şi care îl îndepărtează considerabil pe spectator de povestirea cinematografică.

— Sînteţi pentru exprimarea uneia sau a mai multor personalităţi artistice într-un film?

— Formula ideală este cea a regizorului-autor. Se exprimă în acest caz o singură personalitate. Acest fapt însă nu exclude, dat fiind complexitatea fenomenului cinematografic, contopirea mai multor factori care concură la realizarea filmului. Este de dorit însă ca totul să fie filtrat prin personalitatea regizorului. Din această situaţie exclud de la început poziţia regizorului ilustrator, care după părerea mea nu este o poziţie creatoare. Aş asemăna-o cu aceea a unui aparat de filmat, care ar înregistra pe peliculă doar filele dactilografiate ale scenariului.

Nu există nici un motiv, din acest punct de vedere, ca scriitorul însuşi să-şi regizeze propriile lucrări. Acest lucru îl poate face cu uşurinţă, după însuşirea unui anumit bagaj tehnic, profesional, care însă nu are o pondere deosebită în realizarea filmului.

Nu cred în regizorul rece, obiectiv, care aşteaptă să i se dea un scenariu din care să facă film. Cred în regizorul dinamic, în permanentă căutare, cunoscător al vieţii şi al realităţii în care trăieşte şi în dorinţa lui sinceră de a exprima ceva, de a reprezenta un punct de vedere al lui şi numai al lui în filmul pe care îl realizează.

— În ce condiţii vedeţi dezvoltarea în cinematografia noastră a acestui tip de regizor?

— Acest tip de regizor nu se poate dezvolta decît în condiţiile unui climat artistic dezbărat de tarele birocratice (înţelegînd prin birocratism în cinematografie nu activitatea funcţionarului care scrie un referat pe o cerere, ci un mod de a gîndi îmbibat de conformism şi rutină, care se pune ca un zid înaintea oricărei idei încărcate de sinceritate). Desigur că acest climat nu se creează de la o zi la alta. El este în funcţie, pe de o parte de lupta pe care o dăm cu noi înşine pentru învingerea clişeelor atotstăpînitoare, pe de altă parte de lupta cu atmosfera rutinieră, nefavorabilă creaţiei, care mai există încă în studio.

Romulus Vulpescu

Regizorul nu e translator

Invitaţie la cultură

Pentru continuitatea în creaţie

— A ilustra, eventual şi în culori, un text nu înseamnă a face artă. Unde rămîn acele corespondenţe absolut necesare între metaforele literare şi cele cinematografice? Pretinsa fidelitate, munca făcută în felul unui translator O.N.T., trădează prelucrătorul mediocru. A transpune nu înseamnă a face pur şi simplu un act de copist. Aş da în această privinţă un exemplu. După părerea mea «Gervaise» a lui Emile Zola este o carte slabă. Regizorul René Clement, care a adaptat-o pentru ecran, a avut ideea de a face dintr-un episod un film independent. Şi, spre deosebire de carte, filmul e bun. În ceea ce ne priveşte, nu avem vreun regizor creator de tipul lui Welles, a lui René Clair, Godard sau Buster Keaton. Cred însă că avem interpreţi de bună calitate (în genul unui Autant Lara sau Christian Jaque).

— Ce părere aveţi despre lipsa de exerciţiu în munca regizorului?

— Cîţi dintre regizorii noştri fac film pe 16 mm pentru a se menţine în formă? Îmi vine în minte o afirmaţie a lui George Călinescu: «Greu nu este că nu sîntem Shakespeare, greu este că nici nu încercăm să devenim». Un regizor nu trebuie să stea, să-şi piardă mîna. Între două cărţi publicate, un scriitor consumă topuri de hîrtie, pe care nu le tipăreşte, dar care sînt splendide exerciţii de menţinere în formă pentru lucrarea următoare. În ceea ce mă priveşte, nu las să treacă o zi fără să scriu măcar o pagină, bună sau proastă. Aşa se formează stilul, aşa se desăvîrşeşte, aşa învăţăm să spunem artistic lucrurile.

— Dar despre continuitatea în creaţie? Este ea unul dintre factorii care asigură afirmarea unui stil, a unei concepţii artistice unitare?

— Exerciţiile nu se fac în gol. Ele te pregătesc pentru opera de artă următoare. Dar trebuie să ai neapărat posibilitatea să te manifeşti, să-ţi comunici ideile. Dacă acest lucru se face «pe sărite», atunci poţi pierde pe drum cîte ceva (dacă nu foarte mult!) din ce ai mai bun. Ca să exemplific: **La mere** şi apoi **Viaţa nu iartă** ne dezvăluiau în Iulian Mihu şi Manole Marcus doi virtuoşi ai cinematografului, care vedeau lumea într-un anume fel, care acordau un loc primordial transfigurării poetice, metaforei cinematografice. Nu ştiu dacă au obosit, dar filmele următoare, făcute la intervale destul de mari de timp, nu i-au mai găsit la fel de încărcaţi din

MERIDIANE



PARISUL ÎN LUNA AUGUST

Regia: **Pierre Granier-Deferre.**
Scenariul: **René Fallet, după un roman propriu (referințe: Porte des Lilas)**
Dialogurile: **Henri Jeanson (referințe: Laleaua neagră etc. etc.)**
Interpret foarte principal: **Charles Aznavour (referințe: «Il faut savoir»)**

Subiectul: *aventurile unui vînzător de articole de pescuit (Aznavour) care, rămas singur în plină canicula pariziană (soția și copiii au plecat în vacanță) cade străpuns de farmecele unei frumoase turiste engleze care a trecut Canalul Mînecii ca să se adape la plăcerile «celui mai frumos oraș din lume».*



Henri Plantin (Charles Aznavour) este singur în luna august...



Cunoaște o tînără turistă engleză (Susan Hampshire)

se îndrăgostește...



și... îi arată Parisul.





Jean-Paul Belmondo în **Duiosul vagabond** are dezinvoltura unui tînăr sigur de farmecul său...

PARIS
JEAN-PAUL

«Vreau să fiu luat așa cum sînt»

Jean-Paul Belmondo, 35 de ani, 15 sau 20 de filme, reales în toamna trecută președintele sindicatului francez al actorilor, a devenit în timp de numai cîțiva ani o mare vedetă lansată de Cu sufletul la gură **al lui Godard și de un film pe care nu l-a văzut nimeni,** Amicii de duminică**, realizat de Henri Aisner. Turnat cu mijloace foarte restrînse, Belmondo interpreta în acest film rolul unui tînăr pasionat de aviație care-și petrecea duminicile ca să repună pe picioare și în stare de zbor, împreună cu niște prieteni, un aparat scos de mult din circulație. Filmul nu a găsit niciodată distribuitor, dar Belmondo era atît de extraordinar încît i-a mers vestea și numeroși cineaști au cerut să-l vadă. Așa se face că Jean-Luc Godard, căutînd un actor pentru** A bout de soufle (Cu sufletul la gură)**, s-a oprit la el. Atît pentru unul cît și pentru celălalt, pentru realizator ca și pentru interpret, acest pas urma să fie primul pe calea succesului.**

Astăzi, Jean-Paul Belmondo a rămas același. Este la fel de simplu cum era și atunci, neluîndu-se prea în serios și păstrîndu-și toți prietenii de odinioară, din timpurile grele. O primă trăsătură de caracter deci. După Pierrot-cel-nebun **turnat vara trecută sub bagheta lui Godard, a început un nou film, în regia lui Jean Becker (fiul regretatului Jacques Becker) intitulat** Duiosul vagabond**, în care dă viață personajului unui tînăr cam aiurit care profită de pe urma ascendentului ce-l are asupra femeilor, ca să ducă o viață lipsită de griji, în ciuda plictiselilor pe care o astfel de «situație» le incumbă, totuși(!).**

CORESPONDENȚE

BELMONDO

În acest soi de existență se întîmplă uneori să întîlnești și oameni mai bizari ca, de pildă, tînăra femeie (Geneviève Page) care îl atrage în odaia ei ca să fie... bătută. L-am surprins exact după această scenă, pe platou. Și-a încheiat cămașa, dar a rămas cu cravata desfăcută.

— *Se spune că nu-ți plac cravatele?*

— Nu prea. Mă stînjenesc. Dar dacă e nevoie...

Cu mîinile vîrîte în buzunare, m-a tras într-un colț relativ pașnic — pentru moment — s-a instalat într-un fotoliu și și-a întins picioarele.

— *Joci în acest film un rol comic?*

— Da, comic.

— *E mai greu?*

— Da de unde! Și apoi, mai schimb puțin «emploi-ul». Îmi place foarte mult comedia, mi-a plăcut întotdeauna, de cînd am debutat în teatru într-un personaj comic.

— *Ce înseamnă pentru dumneata a fi actor?*

— Greu de definit... A fi actor, cred eu, înseamnă să poți interpreta personaje absolut diferite, să poți exploata o sumedenie de situații, de tot felul. Este o meserie pe care mulți tind s-o considere, mai ales în cinema, drept o «meserie de amator» permițînd recrutarea «talentelor» pe stradă. Cred că cei atrași astfel pot realiza cel mult un rol, dar, nici asta nu e sigur. Oricum îl vor reuși doar dacă personajul din film are contingențe cu ceea ce fac ei în viață. Meseria de actor presupune să fii comic atunci cînd situația e comică, să fii dramatic atunci cînd situația e dramatică... Ceea ce, foarte adesea, publicul nu prea vede. Cînd un actor joacă firesc, se spune: «Așa e el întotdeauna», iar oamenii își închipuie că așa ești și în viață. Or, există o transpunere în rol și aici intervine meseria, la asta ne slujește ea...

— *Pînă la urmă nu sfîrșești prin a împleti ficțiunea cu realitatea, prin a te prinde în joc, a te pierde puțin?*

— Nu, nu cred. Pot spune azi că fac meseria asta de o bună bucată de vreme și nu m-am prins niciodată, nu m-am pierdut... cum se zice. Trebuie să rămîi întotdeauna lucid. Mai ales să rămîi lucid. Nu trebuie să te lași furat de rol, trebuie să-ți ții bine, mai bine ca oricînd, capul pe umeri, să privești în jur, să te controlezi tot timpul...

— *Nu ai de gînd să te întorci în teatru?*

— Nu mai îndrăznesc să spun nimic. Am anunțat de prea multe ori această reîntoarcere. Adevărul este că nu găsesc o piesă care să-mi retrezească dorința de a ieși pe scenă. Și apoi, ar însemna să renunț la film pentru cel puțin un an. Și nu-mi pot permite.

— *Totuși nu crezi că este necesar pentru un actor să revină din cînd în cînd și la teatru?*

— Desigur. Teatrul te împlinește, te îmbogățește în primul rînd ca meserie. Apoi contactul cu publicul îi este necesar unui actor, dacă n-ar fi decît pentru a «reîncărca acumulatorii» cum spunea unul din profesorii mei de odinioară. Și cu toate acestea, nu știu ce să prefer. În teatru joci timp de trei ceasuri și trăiești un personaj de la un capăt la altul. În cinema, totul este segmentat. Scena durează un minut, uneori mai puțin, iar în acest răstimp foarte scurt trebuie să redai o gamă întreagă de sentimente. Ne-ar trebui altceva, un joc mai rapid, care să nu te epuizeze în repetiții nesfîrșite... Dacă mă întorc la teatru, aș vrea să găsesc o piesă foarte bună, foarte bine construită dramatic. Mi-ar place «Vicleniile lui Scapin» de pildă...



Împreună cu Mylène Demongeot în **Duiosul vagabond**, formează o pereche caraghioasă și cu mult haz.

— *Văd că preferințele dumitale se îndreaptă net spre comedie?*

— Am mai spus-o. Am jucat nouă ani pe scenă și nu întotdeauna roluri mari, dar întotdeauna personaje comice. Apoi am trecut la *Cu sufletul la gură* după care a urmat *Moderato cantabile* și o întreagă serie de filme în care eram un actor foarte serios, dramatic chiar. Îmi place și asta, dar... tot la comedie mi-e gîndul.

— *N-ai vrea să joci o stagiune la Teatrul Național Popular?*

— Îmi propusese și Vilar, mai de mult, să joc în «Nunta lui Figaro». Pe vremea aceea însă semnasem prea multe contracte, eram sclavul lor. De curînd, Georges Wilson m-a ademenit din nou. Mi-e teamă însă de gura lumii... Mulți vor spune — sau vor gîndi — că intrînd la T.N.P. vreau să-i iau locul lui Gérard Philipe. Or, este o mare prostie. Philipe era unic, a marcat T.N.P.-ul cu prezența sa uimitoare... Cine l-ar putea egala? De altfel, acest teatru merge foarte bine și fără vedete. Spre deosebire de alte scene, el se bucură de aprecierea unui public tînăr, proaspăt...

— *Simți vreo schimbare în evoluția dumitale din ultimii ani, de la* Cu sufletul la gură, *de pildă, la* Pierrot-cel-nebun?

— Mă înțeleg foarte bine cu Godard, ca meserie. Nu știu dacă m-am schimbat între timp, sper că da și... în bine. În orice caz, în *Pierrot* interpretez un personaj care se înscrie întrucîtva în continuarea celui din *Cu sufletul la gură*. Sau poate pentru că Godard este autorul iar eu același interpret...

— *Ai devenit vedetă ca urmare a unui mare număr de filme jucate. Ai vreo preferință printre ele?*

— Greu de dat un răspuns, pentru că pe toate le-am făcut cu mare tragere de inimă... Mi-ar place să lucrez cît mai mult cu Godard. Personajele pe care le compune el îmi sînt foarte aproape.

— *Cînd ți se propune un film, la ce te gîndești în primul rînd?*

O cucerire cam «de serviciu»: deh! nu întotdeauna poți împăca plăcutul cu utilul.



— La subiect. După mine, el contează în primul rînd. Apoi, desigur, mă uit la «mine», la rolul ce-mi va reveni.

— *Nu te simți tentat, profitînd de situația privilegiată de care te bucuri, să impui un subiect la care ții foarte mult?*

— Ba da. Dar nu e atît de simplu. Vedetă, vedetă, dar producătorii în primul rînd. Uite Godard, de pildă, a trebuit să se zbată mult pînă să i se accepte scenariul la *Pierrot-cel-nebun*. Și e Godard!... Și are curaj!

— *Se pare că a lucrat cu bani foarte puțini și într-un timp record.*

— Da, lucrează repede și nu te obosește.

— *Te lasă să improvizezi?*

— Mai ales, și de asta îmi place atît. Deși urmărește o structură a filmului, care este foarte strictă și de la care nu se îndepărtează. El nu improvizează, noi însă sîntem oarecum lăsați și în voia talentului nostru. Cînd lucrez cu Godard, am tot timpul senzația că aparatul de filmat este ascuns.

— *Ce contează mai mult pentru dumneata în viață?*

— Familia... Îmi ador copiii. Din păcate sînt mult plecat și mi-e greu să fiu un tată model. Mă străduiesc însă... Și prietenii... Prietenii pe care îi am de cînd eram foarte tînăr și o duceam greu.

— *Ce te impresionează cel mai mult?*

— Mizeria. Am văzut multe în viața mea și în cursul peregrinărilor la care mă obligă filmul. Nu pot uita mizeria pe care am întîlnit-o în India sau Spania...

— *Te impresionează mai mult pe plan sentimental sau te și gîndești că ar trebui făcut ceva ca această mizerie să dispară?*

— Una fără alta nu e cu putință...

— *Care va fi viitorul dumitale film?*

— Nu știu. Dino Risi și Louis Malle mi-au propus amîndoi cîte un scenariu. Ca și americanii de altfel... Dar nu vreau să mă duc la Hollywood decît ca turist. Nici nu cunosc bine limba și nici nu mă interesează. Prefer să mi se cumpere filmele pe care le fac acasă la mine. Au destui actori foarte buni ca să nu recurgă la cei din Franța. De altfel, în Europa este destul loc ca să facem filme bune fără să ne expatriem. Nu cunosc vreun actor francez care să fi făcut mare scofală în Statele Unite.

— *Te duci la cinema?*

— Foarte des. Îmi place să văd orice, dar mai ales încercările tinerilor regizori. Mă documentez, pentru ca, dacă într-o bună zi va trebui să lucrăm împreună, să știu de unde să-i apuc... Sînt mulți regizori mari și celebri cu care nu mi-ar place să colaborez.

— *De ce?*

— Pentru că își închipuie că au dreptul să aleagă un actor numai pentru fizicul lui și să-i pună în gură vocea altuia dacă acest lucru corespunde mai bine personajului pe care și l-au imaginat. Înseamnă de fapt că nu au nevoie de mine. Vreau să fiu luat așa cum sînt sau să fiu lăsat în pace!

Abia a terminat Jean-Paul Belmondo de spus aceste vorbe că un asistent a venit să-l caute ca să-l ducă pe platoul unde Geneviève Page aștepta nerăbdătoare să fie pălmuită.

FRANÇOIS MAURIN

MOSCOVA

RĂZBOI ȘI PACE

în patru serii

De vorbă cu BONDARCIUK



Serghei Bondarciuk, în vestmîntul lui Pierre Bezuhov, dă ultimele indicații actorilor.

De patru ani Serghei Bondarciuk lucrează împreună cu un colectiv uriaș la turnarea epopeii cinematografice *Război și pace*. Două serii au și fost terminate. Pînă la sfîrșitul anului vor fi gata și celelalte două.

Cum să cuprinzi într-un film toată amploarea romanului «Război și pace» — larga desfășurare a bătăliilor, natura care-ți apare ca o lume de necuprins, veșnică și armonioasă, deșertăciunea zgomotoasă a petrecerilor din lumea mare, zborul impetuos al troicei, iureșul atacurilor fulgerătoare, o vînătoare pasionantă cu cîini de rasă, toată profunzimea meditațiilor filozofice și lirismul subtil al sentimentelor? Cum să creezi un film al reflecției despre viață și moarte, despre predestinarea omului, la rău și la bine, la război, la dragoste, despre conștiință, într-un cuvînt despre soarta oamenilor.

«Autorul filmului nostru e însuși Tolstoi — ne spune regizorul Serghei Bondarciuk, artist al poporului al U.R.S.S., laureat al premiului Lenin. Ne-am străduit din răsputeri să punem de acord limbajul lui Tolstoi cu limbajul cinematografic. E greu. Dar ne-a venit în ajutor însuși Tolstoi. Multe scene din cartea lui au fost scrise, ai zice, de un scenarist de profesie. Chiar textul romanului sugerează cadrajul, racursiurile, trecerile din planul al doilea în prim plan etc.»

S-ar părea că e simplu: iei romanul și faci din el un film. Dar epopeea lui Tolstoi se întinde pe o mie patru sute de pagini, iar scenariul lui S. Bondarciuk și al dramaturgului V. Soloviov — cuprinde «doar» două sute. Autorii au avut de rezolvat problema dificilă a ecranizării, avînd de ales între fidelitatea scrupuloasă față de Tolstoi și legile și specificul cinematografiei ca artă de sine stătătoare.

CERUL AUSTERLITZULUI

De patru ani se luptă creatorii filmului cu aceste greutăți. De exemplu. În roman: vă amintiți desigur episodul de pe cîmpul de luptă de la Austerlitz — Andrei Bolkonski, omul care a visat la glorie, la o strălucită carieră militară, zace grav rănit și își dă seama de toată deșertăciunea ambițiilor sale. În film: o mișcare bruscă a aparatului de filmat de pe cîmpul de luptă acoperit de cadavre spre norii ce se risipesc, spre necuprinsul albastru al cerului, spre soare, sugerează subita revelație a cneazului Andrei. Plină de micime și deșertăciune ni se înfățișează de la această uriașă înălțime sîngeroasa bătălie unde s-au înfruntat armate și s-a hotărît soarta unor țări. În felul acesta s-a căutat o expunere pur cinematografică a ideii filozofice a romanului.

Deocamdată regizorul continuă să fie chinuit de îndoieli: a izbutit el oare să transmită spectatorului asociațiile de idei ale marelui romancier, înșiruirea gîndurilor lui, a temelor și chipurilor descrise de el? Va reuși oare spectatorul să prindă sensul unor secvențe — destul de multe la număr — a căror însemnătate a fost cu bună știință nesubliniată? Pentru că în fața ecranului nu poți răsfoi paginile citite pentru a relua și înțelege un pasaj neînțeles la prima lectură...

TOLSTOI PUNE UN MARE ACCENT PE CULOARE

continuă Bondarciuk. Vă mai amintiți prima apariție a Natașei? E îmbrăcată în *galben*, ceea ce aduce parcă în scenă o rază de soare, un surîs tineresc. În tabloul morții lui Bezuhov picioarele îi sînt acoperite de o pătură *verde*, iar mîna-i *galbenă* se odihnește pe ceva verde. Găsim aici ideile lui Tolstoi despre moarte ca despre o renaștere, iar nașterea este simbolizată de culoarea *verde*. («Am murit, m-am deșteptat»). Iată de ce, de data asta, ca nicicînd înainte, visez să am un spectator sensibil și cultivat, căruia să nu-i fie străin nici Haydn, nici Goya și nici Tolstoi».



UN FILM CU 15 000 DE SOLDAȚI, UN REGIMENT DE TRUPE DE GENIU ȘI...

Toate acestea sînt probleme de creație, chinuri pe care le îndură atît regizorul cît și colectivul său.

Dar cîte alte greutăți pur tehnice, de montare, de recuzită trebuie depășite? Îngăduiți-mi numai cîteva date statistice. Cele patru serii ale filmului cuprind douăsprezece mii de metri de peliculă. Cînd s-au turnat, de pildă, scenele de luptă la care au participat cincisprezece mii de soldați, un regiment întreg de trupe de geniu și trupe sanitare, generatoare mobile de energie electrică și elicoptere — uneori se relua de cîte treizeci de ori aceeași secvență, pentru ca la capătul unei zile de muncă să se realizeze doar cinci metri utili de peliculă... Peste 40 de întreprinderi din întreaga țară au colaborat la echiparea armatelor combatante. S-au confecționat nu mai puțin de nouă mii de costume și s-au fabricat douăsprezece mii de chivere fără a mai pomeni de cei două sute de mii de nasturi. Pentru executarea comenzii de gablonțerie s-a apelat la firma «Jablon» din Cehoslovacia.

Lupta de la Borodino a fost filmată la cîțiva kilometri de orașul Drogobuj de pe șoseaua spre Smolensk. Mîinile iscusite ale geniștilor au înălțat acolo vechiul cătun Semionovo și biserica din Borodino, au instalat bateria de tunuri a artileristului Raevski și fortificațiile generalului Bagration. Lucrările-decor construite de ei au fost atît de solide încît s-au făcut o sumedenie de glume de genul: «să fi avut Kutuzov asemenea poziții — zău nu se știe cum s-ar fi încheiat celebra bătălie».

De altfel poate că nici nu este corect să numim necazuri toate greutățile tehnice întîmpinate de colectivul de filmare — în fond toată lumea a depus o adevărată muncă de creație: în tot timpul filmării membrii colectivului s-au transformat în cercetători pe tărîmul istoriei, literaturii, științei militare, documentariști ai acelei perioade, a costumelor și obiceiurilor etc.

Cum să reconstitui astăzi petreceri vechi, de mult uitate? Sau vînători cu cîini, de pildă. Pentru filmarea acestui episod a fost necesară o pregătire de aproape șase săptămîni. S-a început prin a colinda unsprezece orașe pentru recrutarea de la diverși particulari a celor cincizeci de cîini de rasă. Dar ogarii noștri nu cunoșteau nici măcar ABC-ul meșteșugului vînătoresc. Instruirea lor a început de la zero și a trebuit dusă pînă la: fuga în haită compactă, urmărirea vînatului, îndrăzneala de a ataca lupul. Dar pentru aceste performanțe s-a muncit mai bine de o lună și jumătate. Drept rezultat, episodul vînătorii s-a bucurat de concursul competent a 25 de cai de șea, 60 de ogari, 50 de copoi și 7 lupi veritabili.

NATAȘA, O FETIȘCANĂ NEÎNSEMNATĂ, RESPINSĂ LA PROBELE FOTOGRAFICE

În acești ani de strînsă colaborare s-a închegat un colectiv admirabil, perfect unitar.

În sînul acestui colectiv s-a format și a devenit o adevărată artistă, tînăra Ludmila Savelieva, eleva unei școli de coregrafie din Leningrad, care la începutul turnărilor era o fetișcană neînsemnată și nearătoasă, respinsă inițial pînă și la probele fotografice.

Tot Serghei Bondarciuk povestește: «Ludmila Savelieva posedă o calitate deosebită, am putea spune chiar unică: talentul de a reda excepțional de convingător, aproape molipsitor, toată gama de sentimente. Chiar dacă nu face absolut nimic și nu-și dă nici o osteneală, este plăcut și interesant s-o privești. Jocul Savelievei amintește adesea de jocul copiilor, care trăiesc efectiv ceea ce joacă și nu joacă în sensul teatral al cuvîntului. Apoi mai este ceva: Savelieva este cît se poate de rusoaică în alcătuirea ei sufletească. Așa cum este ea astăzi, Ludmila pătrunde cu ușurință și cu precizie caracterul eroinei. Iată de ce palida și în aparență atît de neînsemnata balerină, o fată ca atîtea altele s-a putut transpune în mod idea într-o Natașă desăvîrșită — și asta n-o spun azi doar eu, o afirmă spectatorii și presa».

UN COMPOZITOR DE LA 8 ANI

«Și pentru că vorbim de debuturi, să-l amintim pe compozitorul Viaceslav Ovcinnikov, în vîrstă de 25 de ani. Biografia lui ne prezintă cazul unui om care a știut ce vrea și a mers dîrz pe drumul ales. La opt ani compusese o mazurcă, cuprinsă de altfel și ea în film, iar la 16 ani a început să lucreze cu seriozitate la opera sa «Război și pace». Ovcinnikov ne-a cucerit prin fanatismul dragostei sale pentru artă. Nopți în șir compunea pentru ca ziua să dirijeze iar la un moment dat să se prăvălească peste pupitru într-un leșin provocat de... foame, căci uita pur și simplu că oamenii mai trebuie să și mănînce» — spune regizorul despre tînărul său coleg.

Cot la cot cu acești tineri, în colectivul filmului lucrează maeștri verificați ai scenei și peliculei ca Viaceslav Tihonov (Andrei Bolkonski), Irina Skobțeva (Hélène Bezuhova), puternicul trio de la MHAT: V. Stanițin (contele Rostov), A. Ktorov (bătrînul Bolkonski), K. Ivanova-Golovko (contesa Rostova) și mulți alții.

«Sincer vorbind, mă gîndesc cu multă tristețe că în curînd vom termina de tras ultimii metri de peliculă și că se apropie vremea despărțirii de Tolstoi, de imensa lume a gîndurilor și sentimentelor sale» — ne mărturisește Serghei Bondarciuk.

Elena AZERNIKOVA



Natașa (Ludmila Savelieva) avea 13 ani: «și lumea i se părea uimitor de frumoasă».

Un american la ATENA

DE LA CORESPONDENTUL NOSTRU

Gideon BACHMANN

De obicei cînd spunem peisaj grec ne gîndim la muzică «basuki», la insule însorite, la negre melodrame și... fete în negru, la apărarea vehementă a purității feciorelnice, la acceptarea sărăciei oamenilor cumsecade și la denigrarea bogătașilor cu faimă îndoielnică, la citarea aprecierilor diletante ale turiștilor germani, în extaz în fața ruinelor, a fragmentelor de marmoră roasă și tocită de vreme care stau risipite în calea turistului după o concepție plastică bine gîndită. Cine poartă răspunderea difuzării acestor impresii eronate? Organele de resort care se ocupă de turism, «cărțile de artă» despre Grecia editate pentru străinătate, și poate și filmul grec. În cazul în care izbutește cineva să vizioneze un asemenea film! Pentru că în străinătate răzbate un număr foarte restrîns. Dacă analizezi producția cinematografică în ansamblul ei, impresia pe care ți-o formezi nu e prea favorabilă, deoarece filmul grec, izolat din punctul de vedere al limbii și ca fenomen cultural, trebuie să fie în primul rînd rentabil, plăcînd celor aproximativ opt milioane de spectatori dinlăuntrul țării. De la acest principiu pornesc cele cinci mari case producătoare din Grecia, precum și sucursalele lor, care nu-și pot permite decît pelicule cu care să meargă la sigur din punctul de



ELECTRA, capodoperă a cinematografiei grecești. Realizator: Cacoyannis. În rolul principal, excelenta actriță de teatru și film, Irena Papas.

vedere al încasărilor. În consecință: subiecte arhibanale și melodrame turnate în tipare tradiționale. În aceste împrejurări, filmului îi este totuși dat să se bucure de sprijinul unui aliat de nădejde sau, mai bine zis, este ajutat de absența unui adversar de temut: în Grecia nu există televiziune. Reiese deci că în Grecia se menține situația idilică dinainte de război, cînd cinematograful, alături de meciul duminical, era considerat principalul mijloc de divertisment al majorității populației. În prezent, în Grecia, lumea mai stă încă la coadă la casele cinematografelor și nimănui nu-i trece prin cap să considere acest *statu-quo* în materie de hrană spirituală al mulțimii drept depășit. De altfel, pînă cînd nu va fi introdusă televiziunea, nu va putea fi vorba nici de producții cinematografice bune, ieșite din comun. Există, desigur, un oarecare număr de filme — total nereprezentative din punct de vedere calitativ — care au fost vizionate în străinătate, și care nu se justifică nici măcar ca pelicule prezentînd un anumit specific național, ca de pildă, *Fata în negru* și *Stella*, filme de debut ale unui regizor grec celebru — Michael Cacoyannis — care este și autorul recentului și lacrimogenului *Grecul Zorba*, adaptare după capodopera lui Kazantzakis; tot pe această listă poate fi trecut și *Micile Afrodite* al lui Nikos Koundouros. E neîndoios că temele filmelor de început ale lui Cacoyannis sînt înrudite cu cele ale obișnuitelor filme grecești, iar Koundouros a făcut o incursiune în istoria antică ca să dibuie un subiect ca lumea; totuși e vorba despre filme care vădesc o cunoaștere a tendințelor artistice internaționale și care pot solicita interesul spectatorului străin, deoarece folosesc materialul tematic doar ca o bază de pornire în creația lor, respectînd în același timp regulile gramaticale ale artei cinematografice.

Despre aproape nici unul din cele șase lung metraje pe care le-am văzut în cursul călătoriei mele în Grecia nu se poate spune că e bun. Deși e evident că în Grecia există cineaști talentați, ei ajung însă să se afirme doar în cadrul scurt metrajului. Trebuie să mai adaug că cele șase pelicule mi-au fost recomandate de către critici drept cele mai valoroase ale anului. Erau realizate, aproape toate, de veterani în materie de regie, în timp ce scurt metrajele sînt, în majoritate, făcute de tineri absolvenți ai unor institute cinematografice străine. E de așteptat deci, ca progresul tehnico-economic (introducerea televiziunii) și cel cronologic (promovarea tineretului) să ducă în comun, în scurt timp, la un avînt artistic al cinematografiei din Grecia.

Televiziunea — un imbold dat cinematografiei

Posibilitatea ca introducerea televiziunii să atragă după sine o înnoire a unei arte cinematografice naționale, e un fapt verificat în mai multe țări, de pildă în America, Italia, Franța și Japonia. La fel cum s-a întîmplat după 1920, cînd răspîndirea largă a radioului a dus pe de o parte la perimarea unui gen de spectacole distractive ieftine (vodeviluri, circuri ambulante etc.) iar pe de altă parte, la dezvoltarea artelor dramatice majore, în principal a artei teatrale. O dată cu răspîndirea televiziunii, se ajunge practic la o diviziune în sînul cinematografiei, la două genuri perfect distincte: filmul de factură ieftină, pur distractiv și filmul care suscită reflecții, rod al unei gîndiri cinematografice evoluate. Dacă acest punct de vedere este adoptat și nu se mai pretind filmului distractiv realizări artistice deosebite, ne putem considera satisfăcuți cu evoluția firească pe care o înregistrează acest gen. Dar în Grecia acest punct de vedere nu este clarificat, deoarece aproape nici nu există, practic, filme dovedind maturitate artistică. Grecia este țara marilor contraste în care frumosul se impune ca o veșnică prezență, deși nu i se acordă întotdeauna respectul cuvenit, țara care se străduiește de o jumătate de secol să lichideze rămînerea în urmă din punct de vedere tehnic și social față de celelalte țări. Pretutindeni te izbesc contrastele: vezi cele mai frumoase biserici bizantine de-a lungul unor străzi nepavate, sau chiar răsărind în mijlocul unui nor de praf dintr-o groapă, din pricina construcțiilor de zgîrie-nori care se înalță de jur împrejur. Distanța între o asemenea operă de artă și zidul abrupt al timpurilor moderne, este de... o jumătate de metru.

În agenda mea am notat filmele văzute în felul următor:

Soarta unui nevinovat de Grigoris Grigoriu: eroul — un țăran — luptă pentru progres, binele învinge, exploatatorul este alungat. *Ticăloșii* de Dinos Katsurides: un fost deținut încearcă să-și schimbe concepțiile despre viață, pînă la urmă reiese că nu e copil din flori, și deci, onoarea e salvată. *Grecia fără ruine* de Angelos Lambru: o colecție de ilustrate. Cu alte cuvinte, nu există o Grecie fără ruine. *Emigrantul* de Nestor Matsas: într-un sat situat pe o insulă se află că America nu e chiar o țară de vis. *Întoarcerea* de Erikos Andrecu: o fată care din pricina războiului a apucat pe căi greșite își ucide fostul iubit; apoi se sinucide în portul Pireu. *Blocada* de Ado Kyrou: nici la Atena n-a fost de glumit cu naziștii. Un film bun. Dar bine înseamnă că e loc pentru și mai bine.

Am văzut patru scurt metraje interesante. *Hoțul* realizat de Pateris Vulgaris, o scurtă relatare a unei întîmplări din zilele noastre, petrecută într-un oraș din Grecia: un detectiv prinde un hoț și în loc să-l

HOȚUL, filmul de scurt metraj, realizat de Pateris Vulgaris, considerat de Bachmann ca unul din cele mai bune produse în anul trecut de cinematografia greacă.



SOFIA

ARMURĂ la



CORESPONDENȚE

A Dela CAVALERUL FĂRĂ
Ă la LUNTRAŞUL DE PE DUNĂRE



Luni dimineața, filmul regizorilor Hristo Piskov și Irena Aktaşeva se înscrie pe linia reușitelor anului 1965.
(Cadru din film)

zgîrie-nori
rejur. Dis-
operă de
timpurilor
nătate de

n notat
n felul

e Grigoris
an — lup-
e învinge,
. *Ticăloşii*
fost deți-
e concep-
la urmă
ri, şi deci,
fără ruine
olecție de
nu există
grantul de
sat situat
erica nu e
rcerea de
care din
at pe căi
t; apoi se
locada de
n-a fost
film bun.
oc pentru

metraje
de Pateris
e a unei
re, petre-
recia: un
n loc să-l

aresteze stă să asculte toată povestea lacrimogenă a vieții lui, pentru ca să observe, după ce-l lasă să plece, că i-a dispărut portofelul. *Întîlnirea*, interpretat, scris şi regizat de tînăra Mika Zaharopol, relatează o idilă într-o pădure: o fată frumoasă, o maşină sport, un tînăr, o întîlnire şi... inevitabila despărțire. *Povestea unui bănuț*, de Dimitrios Nolas, exemplifică principiul care circulă în prezent în Grecia că e mai bine să nu ai bani de loc decît bani puțini. Făcut în stilul filmelor lui Mack Sennett, cu multe gaguri, filmul arată cum un tînăr se străduieşte să scape de ultimul său bănuț. Cînd, în cele din urmă, se vede silit să-l dea de pomană unui cerşetor, acesta îl aruncă cu dispreț în canal. *Calul*, de Kostis Zols este povestea unui cal, care în timpul unui război oarecare (se pare că precizarea ar fi fost de prisos) este rechiziționat din curtea unui țăran bătrîn. Un tînăr, poate nepotul bătrînului, se duce să predea calul şi apoi se întoarce singur în sat. O descriere poetică, nimic altceva, caracterizată de mulți drept o producție sentimentală, dar totuşi cea mai bună peliculă prezentată la ultimul Festival de la Salonic.

În loc de concluzie

Un film artistic în Grecia? Va exista mîine. Pentru că *Electra* e de ieri.

Făcînd bilanțul anului care s-a scurs, constatăm că activul filmului de lung metraj bulgar poartă pecetea unei anumite maturități de concepție, a unei analize în profunzime a problemelor ridicate de viața de fiecare zi și a unei vădite îndrăzneli în abordarea ideilor. În această privință dovezile cele mai recente le constituie în primul rînd **Cavaler fără armură** *al realizatorului Borislaw Saraliev, apoi filmul terminat de curînd* **Luni dimineața** *al cuplului de regizori Hristo Piskov-Irena Aktaşeva și, în sfîrșit,* **Regele și generalul** *al regizorului Veulo Radev, care merită să fie citat în deosebi pentru măiestria profesională cu care a fost evocat conflictul dintre ultimul rege al Bulgariei, Boris al III-lea, și marele patriot, generalul Zaimov.*

Avem însă și un capitol «pasiv» la care sîntem nevoiți să trecem absența, de o bună bucată de vreme încoace, a filmelor care să ne descrețească frunțile, a comediilor atît de gustate de marele — ca și de «micul» — public. În ciuda încercării poate temerare, a lui Petre Vassiliev de a introduce — pentru prima dată în filmele noastre pe teme antifasciste — un element de comedie: este vorba de **Parola de trecere.** *Pe de altă parte, s-a băgat de seamă că tinerii debutanți au dat dovadă de sărăcie în inspirație și în creație. Mă refer mai ales la cei doi cineaști Vladislav Ikonomov (cu filmul* **Contumacie**) *și Vassil Mircev (cu filmul* **Bărbații**). *În ciuda faptului că nu sînt deloc lipsiți de gust nici de știință profesională. Dar tocmai de aceea le cerem mai mult decît promisiuni, mai mult decît veșnica speranță într-o operă de maturitate.*

Şi totuşi... perspective apropiate

Cu toate acestea, se pare însă că a sosit și «prima rîndunică 1966». Să aducă ea oare, făcînd excepție de la proverb, primăvara? Rămîne de văzut. Mă gîndesc la filmul scenaristului și realizatorului Petre Donev care reia o temă de mult uitată la noi, cea a vieții satului. Într-adevăr, **Almanah** *evocă campania agricolă actuală din Bulgaria, temă dublată și de un al doilea motiv, cel al încrederii și al bănuielii, sentimente care îi frămîntă pe oameni în clipele hotărîtoare ale vieții lor. De semnalat ca un merit în plus al acestui film, faptul că întregul colectiv este alcătuit din tineri studenți încă la Institutul superior de artă dramatică, care cu acest prilej au trecut cu brio examenul.*

Sedus de cele cinci premii internaționale decernate **Căpitanului**, *Dimitrie Petrov nu a rezistat tentației de a aborda din nou un subiect cu copii și, credincios stilului său romantic, a ales drept decor pentru filmul său* **Între doi,** *șlepurile de pe Dunăre. Să sperăm că uniformitatea narațiunii va fi suficient compensată de pitorescul ambianței și de caracterul experimental al operei.*



Veteranul cinematografiei bulgare, Anton Marinovici ecranizează o nuvelă de Radev **De-a lungul trotuarelor** din care am ales o secvență.

Zeko Heskia va încerca pentru prima oară să abordeze atmosfera de visuri fanteziste și de conflicte caracteristice din care se înfruptă liceenii. Interpreții vor fi aproape în exclusivitate neprofesioniști iar ritmul alert al scenariului ne promite o lucrare plină de prospețime.

După succesul obținut de **Zborul captiv,** *Dutcio Mundrov a atacat o temă contemporană și de curînd a tras ultimul tur de manivelă la filmul* **Întîlnire pe mare.** *Să nu-l discutăm încă: ar fi prematur.*



Vedeta nr. 1 a cinematografiei bulgare, Nevena Kokanova (cunoscută la noi din **Tutunul, Hoțul de piersici** etc).

Două filme a căror turnare a fost întreruptă anul trecut, revin pe platouri și stîrnesc, cum e și firesc, interesul. Mai ales cel al regizoarei Binka Jeliazkova cunoscută nu numai la noi dar și peste hotare datorită aprecierii de care s-a bucurat filmul său **Am fost tineri...** *De data asta, ea a pornit la ecranizarea unei nuvele de Iordan Radițscov,* **Balonul captiv,** *un eseu închinat elanurilor umane și un adevărat caleidoscop de personaje. Un film imposibil de descris și care trebuie, deci, văzut.*

Veteranul cinematografiei bulgare, Anton Marinovici a reluat **De-a lungul trotuarelor** *(ecranizarea unei nuvele de Milcio Radev): un film despre greutățile pe care le întîmpină un tînăr pus față în față cu complexitatea vieții.*

După o pauză prilejuită de participarea la un film iugoslav, Nevena Kokanova, actrita nr. 1 a cinematografiei noastre, va reapare în **Carambolaj** *de Lubomir Sarlandjilev și în* **Cea mai lungă noapte** *a lui Veulo Radev.*

Şi în sfîrşit: Coproducțiile

Acest rapid tur de orizont 1966 riscă să rămînă incomplet dacă am lăsa deoparte proiectele cineaștilor bulgari privind coproducțiile. Amintim doar că s-a terminat de curînd pe platourile de lîngă Sofia turnarea **Moștenirii Incașilor** *după un roman de Karl May în colaborare cu cineaști italieni, austrieci, peruvieni și vest-germani. Se află în lucru o coproducție bulgaro-austriacă intitulată* **Izvorul dragostei,** *un lung metraj bulgaro-american (S.U.A.) după o povestire de Wilhelm Kauf,* **Frumosul cîntăreț din flaut,** *și filmul bulgaro-italian* **Pungașii**. *Fără să mai pomenim despre cele două coproducții cu studiourile sovietice,* **Primul curier** *și* **Alergînd pe creasta valurilor.** *Se pare că va prinde cheag în curînd și proiectul de coproducție bulgaro-maghiară* **Luntrașul de pe Dunăre** *după un roman de Jules Verne.*

Un post-scriptum care face parte din articol

P.S. *Recitindu-mi articolul, mi-am dat seama de lipsa unor analize de profunzime. Dar poate că nu e un fapt întîmplător: cinematografia bulgară se află în pragul unei mari reforme ale cărei probleme sînt foarte discutate și foarte controversate, iar o analiză mai adîncită nu ar fi putut reda decît un punct de vedere subiectiv și vremelnic. Vă rămînem însă datori, în primul rînd cinematografia noastră, și apoi eu.*

Ivan STOIANOVICI

Trecută de şaptezeci de ani dar mereu activă

elvira popescu

Să mă ierte cititorii români pentru îndrăzneala mea. Poate nu ar fi trebuit să scriu despre Elvira Popescu. Îmi dau seama că în patria marii artiste, există mulţi critici şi istorici mult mai bine informaţi şi deci mai în măsură să se ocupe de această actriţă care şi-a început cariera cinematografică cu filmul Ţigăncuşa din iatac **în anul 1923. Dacă totuşi îmi permit să consacru Elvirei Popescu articolul de faţă din seria care se tipăreşte anul acesta în revista «CINEMA», o fac pentru că nu aş vrea ca în această galerie internaţională de mari creatori, care în ciuda celor şaptezeci de ani împliniţi sînt mereu activi, să lipsească steaua scenei franceze şi a ecranului francez, mereu tînără şi plină de temperament artistic. Stea ce-i drept franceză, dar care şi-a făcut primii paşi pe drumul gloriei la teatrul din Bucureşti acum cincizeci de ani... Dacă deci în articolul meu se vor găsi greşeli şi inexactităţi pe care nici vigilenţa redacţiei nu le va sezisa, te rog, cititorule, să fii indulgent!**

UN BUSINESSMAN «ÎN FUSTĂ»

Elvira Popescu a împlinit la 10 mai şaptezeci şi doi de ani. S-a născut la Bucureşti în anul 1894. Unchiul ei, actorul Nicolescu, i-a dat primele lecţii de teatru. După terminarea şcolii dramatice, frumoasa Elvira debutează în anul 1910 pe scenă înlocuind o actriţă care s-a îmbolnăvit subit. Această înlocuire îi deschide drumul spre o carieră strălucitoare. Aproape pe loc este angajată la Teatrul Naţional, prima scenă românească, echivalentă cu Comedia Franceză din Paris. În anul 1919, Elvira Popescu preia conducerea artistică a teatrului Excelsior, iar în anii 1921—1923 conduce Teatrul Mic înfiinţat de ea, acordînd, în repertoriul pe care-l alcătuieşte, mult loc pieselor bulevardiere franceze.

În teatrul românesc existau mulţi actori şi regizori de valoare, dar chiar şi pe acest fond bogat Elvira Popescu constituia pe vremea aceea un fenomen aparte. Tînăra femeie la douăzeci şi ceva de ani impunea chiar şi celor mai bătrîni vulpoi ai scenei prin multilateralitatea talentului său. Era un excelent businessman «în fustă»: ştia să gospodărească timpul şi banii. Ca director şi conducător artistic al teatrului era inegalabilă, descurcîndu-se excelent cu autorii, cu colegii şi colegele din ansamblul artistic şi deseori cu capriciile publicului. Dar partea cea mai importantă, sensul vieţii ei consta în actorie. Cînd apărea pe scenă un fluid magnetic străbătea sala. Orice piesă, oricît de slabă, căpăta viaţă şi orice spectacol începea să strălucească. Radiind frumuseţe, Elvira Popescu reuşea să obţină succes chiar cu un rol neînsemnat. Deseori se abuzează de termenul «temperament actoricesc», dar în cazul artistei române chiar cuvîntul «temperament» devine neîndestulător. El ar trebui înlocuit cu «frenezie». Spectatorii nu o lăsau pe Elvira Popescu să plece de pe scenă, iar aplauzele şi bisurile nu mai conteneau. Nu-i de mirare deci că în momentul cînd a văzut-o jucînd în timpul unei vizite la Bucureşti, scriitorul francez Robert de Flers a întrezărit în ea eroina ideală a comediilor scrise de el împreună cu Cavaillet. Şi asta nu în traducere românească la Bucureşti, ci în originalul francez la Paris.



Elvira Popescu şi André Lefaur în filmul **Trăiască regele.**

Nu ştiu ce a atîrnat mai greu în balanţă, insistenţele lui de Flers sau aconturile vărsate de impresarul care organiza ciclul de spectacole la teatrul parizian Oeuvre. Ar fi greu să stabilim astăzi, după patruzeci de ani. De fapt, Elvira Popescu nu risca nimic, pentru că în ipoteza că nu ar fi izbîndit pe malurile Senei, ar fi putut oricînd să se întoarcă la Bucureşti. De aceea, fără prea multe ezitări, s-a decis să încerce. În anul 1923 a început spectacolele în limba română cu piesa «Patima roşie» de Mihail Sorbul. Iar la 22 decembrie a debutat în limba franceză într-o comedie scrisă special pentru ea de Louis Verneuil, intitulată «Verişoara din Varşovia». Acesta a fost punctul crucial din viaţa Elvirei Popescu deoarece în ziua aceea şi-a luat rămas bun pentru totdeauna de la teatrul românesc. Necunoscută de nimeni cu cîteva săptămîni mai înainte, a devenit peste noapte senzaţia Parisului: una dintre cele mai populare actriţe, vedeta de primă mărime.

«ŢIGĂNCUŞA DIN IATAC»

În acelaşi an în care Elvira Popescu s-a născut ca actriţă franceză, trebuie să mai înregistrăm o naştere: a Elvirei Popescu ca actriţă de film. În anul 1923 a ieşit în premieră pe ecranele româneşti filmul *Ţigăncuşa din iatac* în care unul din rolurile principale era jucat de cunoscuta actriţă de teatru. Acesta era, bineînţeles, un film mut şi cu toate că s-a bucurat de mult succes, ar fi greu să-l considerăm drept o capodoperă a artei cinematografice. România nu avea pe atunci o producţie cinematografică organizată. Nu existau nici studiouri, nici laboratoare, iar numărul modest de cinematografe nu garanta nici amortizarea unor filme mai ambiţioase şi realizate mai îngrijit. Despre o producţie constantă şi regulată nici nu putea fi vorba. Din cînd în cînd apărea cîte un temerar care-şi asuma riscul de a realiza un film românesc. Reţeta «culorii locale» nu era complicată: trebuia să apară pe ecran un conac sau un palat de bogătaşi, un sat pitoresc şi straie de sărbătoare ale ţăranilor etc. Regizorul german Alfred Halm a fost anagajat de studioul proaspăt înfiinţat «Rador Film» care colabora cu firma berlineză «Spera Film» pentru a realiza *Ţigăncuşa din iatac*. Un olandez destul de anonim a servit drept operator, iar alături de Elvira Popescu a apărut actriţa de teatru Dorina Heller. Filmările în exterior au fost realizate în cartierele muncitoreşti din Bucureşti, la una din mănăstirile din apropierea oraşului şi la reşedinţa particulară a prinţului Bibescu. Ca studio, a servit scena Teatrului Naţional. Acţiunea filmului se petrecea în anii cincizeci ai secolului trecut şi înfăţişa trista soartă a ţiganilor. *Ţigăncuşa din iatac* s-a bucurat de mult succes în cercurile largi ale publicului, dar critica a fost mai de grabă rece, subliniind naivităţile scenariului, regia neizbutită şi jocul teatral al actorilor. Insuccesul debutului ei cinematografic a descurajat-o pentru multă vreme pe Elvira Popescu. Atuul ei principal îl constituia glasul, iar cinematograful era pe atunci mut. De aceea «steaua» filmului lui Alfred Halm nu s-a dus la Berlin şi de acolo la Hollywood, ci a plecat să culeagă laurii scenei la Paris.



«Cînd apărea Elvira Popescu pe scenă, un fluid magnetic străbătea sala».

«VERIŞOARA DIN VARŞOVIA»

Să ne întoarcem deci în capitala Franţei, la cariera teatrală a Elvirei Popescu... Actriţă română, poposită pe pămînt străin îi datorează mult scriitorului Louis Verneuil. Acesta nu era un scriitor de primă mînă şi nu se bucura de un prestigiu deosebit, dar nu i se putea contesta o mare abilitate în construirea dramatică a pieselor sale şi în folosirea unui dialog viu şi curgător. Verneuil debutase ca autor de comedii în 1917 cu o farsă bulevardieră intitulată «Fata din baie». Cînd a întîlnit-o pe Elvira Popescu, îşi cîştigase, în lumea teatrală, o poziţie bine stabilită ca autor al cîtorva piese de succes. Mai tîrziu, multe dintre ele au fost scrise special pentru Elvira Popescu: eroina vorbea franţuzeşte cu un puternic accent străin. Polonia era pe atunci un fenomen nou pe harta politică a lumii, iar francezii nu au păcătuit niciodată prin exces de cunoştinţe geografice. Nu trebuie deci să ne mirăm că verişoara din Varşovia avea numele rusesc de Sonia, iar multe dintre extravaganţele ei erau atribuite de autor «sufletului ei mare, tainic, suflet de slavă» (nota bene: în Polonia, piesa lui Verneuil s-a jucat sub titlul neutru de «Verişoara exotică»). Elvira Popescu şi-a aflat în personajul Soniei rolul vieţii ei. A jucat-o cu frenezie, fermecînd cu franceza ei stîlcită. Şi în timp ce alte actriţe străine, care apăreau pe scenele pariziene, făceau tot ce le stătea cu putinţă pentru a-şi pierde accentul străin, Elvira îşi dădea în aceeaşi măsură osteneala ca, în ciuda capacităţilor ei actoriceşti şi lingvistice, să-şi păstreze vorbirea stîlcită. «Verişoara din Varşovia» a bătut toate recordurile succesului, ajungînd la un număr de peste o mie de spectacole. Louis

Verneuil a scris piese noi pentru fermecătoarea româncă: «Ai să te măriţi cu mine», «Amantul doamnei Vidal» şi «Trăiască regele». «Verişoara din Varşovia» şi «Amantul doamnei Vidal» au fost cele mai mari succese de casă din Franţa în deceniul 1919—1929. Elvira Popescu domnea pe atunci în teatrul bulevardier alături de Sacha Guitry, Raimu, Victor Boucher, Huguette Duflos şi Gaby Morlay.

APARE SONORUL

La începutul anilor treizeci, în film apare sunetul şi în faţa Elvirei Popescu se deschid noi posibilităţi artistice. Evitase ecranul atîta timp cît cinematograful fusese mut. Acum, cînd publicul putea nu numai s-o vadă, dar s-o şi audă — situaţia se schimba cu totul. Louis Verneuil îi vine în ajutor ca scenarist, adaptîndu-şi piesele. La transpunerea pe ecran a «Verişoarei din Varşovia» îl ajută Henri-Georges Clouzot, pe atunci încă necunoscut de nimeni. Regizorul filmului este italianul Carmine Gallone, iar partenerul vedetei, André Roanne. *Verişoara din Varşovia* a apărut pe ecranele pariziene în primăvara anului 1931 şi s-a bucurat de un succes la fel de mare ca şi spectacolul de teatru. Spectatorii aveau de altfel ocazia să compare două creaţii, deoarece în timp ce filmul rula la cinematografe, Elvira Popescu putea fi văzută «în carne şi oase» pe scena teatrului «des Nouveautés». În anii treizeci, noua stea de cinema apare în douăzeci şi şase de filme. Acestea sînt în majoritatea cazurilor adaptări după mari succese scenice, realizate de regizori destul de mediocri, dar bucurîndu-se de aprecierea publicului. Elvira Popescu joacă întotdeauna cu temperament şi pe alocuri copiază rolurile sale de pe scenă, dar nu trebuie să uităm că filmul francez bulevardier a preluat aproape textual convenţiile scenei bulevardiere. Printre creaţiile cele mai bune de acest gen trebuie să menţionăm personajele întruchipate în următoarele filme: *La Présidente*, după piesa lui Hennequin şi Weber, regia Fernand Rivers, *Haina verde*, după piesa lui Cavaillet şi de Flers (regia Roger Richebé) şi *Eusèbe Deputat* (după Tristan Bernard) în regia lui André Barthomieu. După părerea lui Jacques Siclier, singurul film în care Elvira Popescu s-a dezbărat de maniera ei bulevardieră şi a creat un personaj autentic, aproape realist, a fost *Paradisul pierdut*, regizat de Abel Gance.

ELVIRA POPESCU — INSTITUŢIE PARIZIANĂ

Cariera cinematografică a Elvirei Popescu este unică în felul ei. Filmele în care a apărut sînt mediocre, dacă nu chiar slabe. Excepţiile sînt foarte puţine la număr. Şi totuşi, în fiecare dintre aceste filme artista a reuşit să creeze personaje interesante. Criticii scriind aspru, amar sau acru despre creaţiile literare ale domnilor Barthomieu, Colombier, Richebé sau Rivers, găseau întotdeauna un cuvînt cald şi deseori chiar laude entuziaste la adresa Elvirei Popescu. Şi de aceea nu este un paradox de neînţeles că eroina acestor filme a fost în anii treizeci una dintre cele mai populare actriţe franceze. În ancheta care s-a făcut printre proprietarii de cinematografe din Franţa, Belgia, Elveţia şi Africa de Nord, din iniţiativa revistei de specialitate «La Cinématographie Française», Elvira Popescu a ocupat cu cinste locul al şaptelea. După Viviane Romance, Danielle Darrieux, Yvonne Printemps, Michèle Morgan, Corinne Luchaire şi Annabella, dar înaintea Gretei Garbo, Edwigei Feuillère şi a Françoisei Rosay.

Totuşi filmul pentru Elvira Popescu a însemnat doar o prelungire sau o extindere a activităţii ei principale — teatrul. Elvira Popescu este acum ceva mai mult decît o actriţă populară, este preferata publicului, este o instituţie cu adevărat pariziană, este unica regină de neînlocuit a repertoriului bulevardier. Iată ce scrie despre ea «Enciclopedia teatrului francez contemporan»: «Descoperită în piesa «Ma cousine de Varsovie», Elvira Popescu s-a menţinut timp de douăzeci de ani în centrul furtunilor şi a uraganelor provocate de ea. Pe scenă, în jurul ei zburau mobile şi alte obiecte, intrigile ajungeau la paroxism în acompaniamentul cacofonic de urmăriri şi ghionturi, iar pe acest fundal străluceau: faţa ei, dinţii ei, tenul ei, părul ei». În cuvinte mai puţin complicate, acelaşi adevăr se poate exprima mai scurt şi mai succint: radia de pe scenă, plină de viaţă şi frumuseţe, eterna ei tinereţe.

«LA GRANDE DAME»

Anii de război sînt ani de filme proaste şi spectacole sărăcăcioase. Apoi intervine renaşterea postbelică, în special în teatru. Elvira Popescu este acum «une grande dame», decană a scenei pariziene. În filmul lui Abel Gance *Austerlitz* (1961) ea joacă un rol important—cel al Letiţiei Bonaparte, mama Cezarului. Acesta este drumul unei actriţe: de la fiice rebele la mame pline de demnitate. Dar întotdeauna atît de pline de demnitate? Altceva pare să dovedească rolul cel mai recent al doamnei Elvira Popescu — «La mamma» lui André Roussin pe scena Teatrului Marigny (februarie — martie 1966). Din nou un rol jucat la diapazonul cel mai înalt al temperamentului, uneori chiar o şarjă, plină de momente dramatice şi explozii lirice. Timpul trece repede: de la premiera «Verişoarei din Varşovia» au trecut patruzeci de ani, dar septuagenara «verişoară» română, care a devenit mai pariziană decît multe pariziene din naştere, este mereu la fel de fermecătoare şi tînără.

Jerzy TOEPLITZ



O scenă de un autentic «suspense» dramatic dintr-un western autentic (ca valoare artistică). «Ultimul tren din Gun Hill». În fruntea bandei înarmate ce traversează piaţa înconjurată de poliţişti: Anthony Quinn.

cinema

DIN ISTORIA GENURILOR

westernul

Şi acum parodia excesului de pumni, pistoale, bătăi ca în «Şapte păcate»: «Joe Limonadă».



PLEDOARIE PENTRU GEN



S-ar putea ca titlul să pară ciudat. În ultimii doi ani ecranele cinematografelor au adăpostit cu dărnicie (și uneori cu prea mare îngăduință) nenumărate westernuri. O simplă enumerare este, credem, edificatoare: *Ultimul tren din Gun-Hill*, *Cei 7 magnifici*, *Comoara din Lacul de argint*, *Winnetou*, *Old Shatterhand*, *Ultima cavalcadă spre Santa-Cruz* sau parodii la adresa genului ca *Joe Limonadă*, *Fernand cow-boy*. Presa cinematografică le-a acordat un spațiu larg, spectatorii au fost cuceriți de cavalcadele mai mult sau mai puțin eroice ale călăreților cu sombrero și pistol Colt la cingătoare, iar editura Meridiane ne promite o carte despre western. Gen de mare popularitate, el s-a bucurat întotdeauna de simpatia marelui public. De fapt, istoria westernului aproape că se confundă cu istoria artei filmului. Paternitatea primului western o deține cel pe care criticii de cinema aveau să-l numească după moarte, «Méliès-ul american» și anume Edwin S. Porter. Era în 1903 cînd o peliculă de o bobină intitulată *Great Train Robbery (Jaful trenului poștal)* a devenit celebră. Era o poveste simplă (aproape schematică ar zice astăzi unii) dar care cuprindea în embrion aproape tot ce vor «inventa» mai tîrziu alții în materie de western și tipologia sa (bandiții îl imobilizează pe telegrafistul gării, atacă trenul poștal, telegrafistul este salvat și dă alarma, la saloon, unde șeriful bea whisky. Începe urmărirea pe cai, bandiții – firește – sînt prinși după o luptă spectaculoasă la care își dădeau concursul acrobați, specialiști în căderile de pe cal). Primul cow-boy generos al ecranului a fost Max Andersen al cărui personaj de mai tîrziu – Broncho Billy – va cuceri spectatorii de pe continentele american și european.

O mare artă avea să facă însă din western Thomas Ince, unul din cei mai prodigioși realizatori americani din epoca pionieratului cinematografic. El a adus în western lirismul literaturii populare americane despre vastele preerii din Far-West. Liric și epic, Ince realiza adevărate epopei ale colonizării cîmpiilor cu ierburi uriașe și cactuși printre care rătăceau bizoni și aventurieri fără lege.

UN CAVALER AL DREPTĂȚII VESTULUI: RIO JIM

Deși în filmele sale acțiunea constituia elementul esențial, Ince nu neglija profilul psihologic al eroilor. Unul din primii mari scenariști ai cinematografului, un fost ziarist, pe nume Gardner Sullivan, era cel care îi scria filmele. Ei doi l-au creat pe marele, generosul, neuitatul Rio Jim. Cine a fost Rio Jim? Un cow-boy rătăcitor, cavaler al dreptății, omul de nicăieri, despre care nu se știa niciodată de unde vine și încotro se îndreaptă. El era cel care apărea ca din senin, aducea dreptatea și făcea să înflorească speranța în sufletul celor ce-l întîlneau. Dincolo de curajul și puterile sale de legendă, Rio Jim era un personaj de o unică și tristă poezie. Eroul însingurat, atît de frecvent azi în cinematograful (și teatrul) occidental, a apărut pentru prima oară sub înfățișarea lui Rio Jim. Izolat de bună voie de lumea de nedreptate și bun plac a vestului fără lege, Rio Jim era un însingurat activ acționînd în numele unei justiții de factură populară. Există deci un puternic filon popular (aproape de factură legendară și folclorică) în profilul lui Rio Jim care a devenit de atunci prototipul eroului generos din western.

Nu se poate vorbi de farmecul cu totul deosebit al acestui personaj despre care Louis Delluc spunea că aparține omenirii ca și d'Artagnan sau Cyrano — fără a pomeni de cel care i-a dat viață pe ecran: William Surrey Hart a cărui biografie parcă îl predestinase rolului. (W.S Hart se născuse în vest, părinții i-au murit acolo, iar el a fost crescut de o indiană chiar în mijlocul peisajului pe care avea să-l însuflețească prin prezența sa). În filmele lui Ince și ale lui Rio Jim peisajul sălbatic al marilor canioane căpătau dimensiunile unui personaj uman, infinite nuanțe lirice. De atunci nenumărați realizatori și actori și-au adus contribuția la impunerea westernului ca artă autentică (Gary Cooper, John Wayne vor fi continuatori demni de Broncho Billy și Rio Jim, iar regizori ca John Ford, William Wyler, John Sturges și alții vor duce mai departe ștafeta preluată de la Thomas Ince). Iată dar că westernul nu a constituit niciodată numai un gen de divertisment, ci a adus pe ecran cu gravitate și lirism nu aventura în sine ci lupta generoasă în slujba idealului de dreptate. Dacă astfel stau lucrurile, putem fi mulțumiți cu ceea ce s-a văzut în ultimii doi ani pe ecrane?

KARL MAY ÎN PODIȘUL DALMAT

Ciclul de filme inspirate de literatura lui Karl May și realizate de cineaștii din R.F. Germană în peisajul Alpilor Dinarici și al podișului Dalmat sînt departe de original, alcătuind simple tablouri vivante pe tematică western. Cineaștii rămîn fideli literaturii, dar nu se ridică la emoția acesteia. Le lipsește poezia aspră proprie genului. Se simte prea mult în filmele acestea că indienii sau pionierii westernului s-au născut și trăiesc pe asfaltul orașelor, că și-au confecționat costumele la croitorii dintr-o metropolă europeană. E adevărat, elogiind viața simplă, curajul și demnitatea triburilor apașe ce-și apărau teritoriile în fața invaziei aventurierilor albi, filmele respective aduc în fața spectatorului elemente autentice. Old Shatterhand, această copie a lui Rio Jim are farmec în carte, dar pe ecran mai puțin. Nici pistoalele Colt abundente în film, nici mustangii călăriți de flăcăi blonzi vopsiți după modelul pieilor roșii, nici dansurile rituale realizate cu dansatori și dansatoare de cabaret european, nici replicile lor guturale (pentru culoare locală) nu ne conving. Peisajul unic al Texasului sau al canioanelor din Colorado, cerul lor aparte, natura aceea care transfigurează oamenii nu pot fi înlocuite. Aceleași cuvinte se potrivesc și pentru *Ultima cavalcadă spre Santa-Cruz* care în plus este lipsit de aportul unor eroi generoși.

Ce-a mai rămas deci din lista de la început? Numai *Ultimul tren din Gun-Hill* și epopeea *Celor 7 magnifici*, amîndouă realizate de John Sturges. Și apoi admirabila parodie *Joe Limonadă* care se detașează cu mult peste sub-mediocrul *Fernand cow-boy*.

Pledoaria pentru westernul autentic de reală valoare devine poate justificată. Cu o singură condiție: ca prezența acestui gen popular și generos să capete în repertoriul nostru cinematografic o greutate specifică, rațională. Ne-a supărat cînd nu vedeam westernuri, dar cînd programarea lor era excesivă — ni s-a părut un zel, care pe lîngă alte cusururi îl avea și pe acela de a suprasatura chiar și pe admiratori.

Atanasie TOMA



Un «remake» al lui «Billy the Kid» cu același Wallace Berry, de data aceasta alături de Robert Taylor (1941).

Guy Allombert: Eroul westernului are un suflet de aventurier. El descoperă, cucerește, luptă și se instalează. Va reflecta și se va civiliza apoi...

...În afara imaginilor de pistoladă și cavalcade, care îi sînt inerente pentru a rămîne fidel unei legende pe care o recreează, westernul este imaginea unei țări.

Henri Colpi: În muzica filmului de la Hollywood dinainte de 1940, o partitură rămîne excepțională: inspirată din temele populare ale Far-West-ului, subliniind remarcabil ritmul interior al imaginii, discretă, este aceea a lui Boris Morros pentru **Diligența.**

John Wayne: Atîta timp cît se vor face filme, vor exista westernuri. Există epoci în care nu s-au realizat westernuri suficient de bune. Altele în care s-au produs prea multe. Dar fascinația lumii întregi pentru vechiul Far-West nu va înceta nicicînd. Fiecare generație îl descoperă la rîndul ei. În ceea ce mă privește, voi continua să fac westernuri atîta timp cît voi juca. Este singurul nostru folclor și folclorul este esențial pentru o țară.

Jean Mitry: Pe plan istoric westernul corespunde foarte exact cu specificele «chansons de geste» și cu saga-urile scandinave. Cu atît mai mult cu cît istorioara unui cow-boy îndrăgostit, urmărind indienii care au răpit o fată de la fermă, este mărturia unei acțiuni colective, chipul unei națiuni în mers.

André Bazin: John Ford a ajuns la echilibrul perfect între miturile sociale, evocarea istorică, adevărul psihologic și tematica tradițională a regiei westernului. Nici unul din elementele fundamentale nu trece înaintea altuia. **Diligența** evocă ideea unei roți atît de perfecte încît ea rămîne în echilibru pe axul său, în orice poziție ai pune-o.



WESTERNUL COMIC

Se pare, la prima vedere, că între filmul de aventuri și comedie nu poate exista nici un punct de contact, nici o formulă de fuziune. Exceptăm bineînțeles parodia, care constituie, de fapt, o operație de dinamitare și de demontare a mecanismului unui gen. Cu toate acestea, comedia western a apărut încă din anii de copilărie a cinematografului. Stelele echipei Mack Sennett și-au executat fiecare, rînd pe rînd, numărul său de virtuozitate. Esențială însă este numai «aparența» parodică; artistul burlesc mai de grabă face o reverență westernului, decît sapă la temelia lui. Deși folosește ironia, aluzia, gagul exploziv, în realitate procedeul comic se insinuează într-o structură care îl atrage chiar, îl fascinează. Și atunci Chaplin realizează **Goana după aur.** Găsim aci multe constante ale westernului legat de exodul căutatorilor de aur in Alaska: viața brutală de dincolo de frontierele civilizației, fragilitatea făpturii umane în luptă cu elementele naturii, micile bucurii și marile drame ale unor halucinați fugăriți de ură, mizeria sau singurătatea. În cabana izolată, vagabondul flămînd își mănîncă șireturile de la pantofi metamorfozate în spaghete, iar amnezicul Jim își vede tovarășul transformat în imaginea atrăgătoare a unui uriaș pui de găină. Ne aflăm în fața unui tipic gag de metamorfozare, în care mirajul artistic continuă mirajul «goanei după aur» din viața reală.



e Kid» cu
a aceasta
).



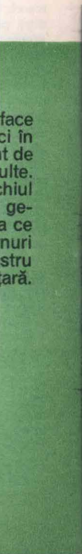
«O comedie, o dramă, un western», iată cum e caracterizat filmul «Marele Mc. Lintock» avînd ca protagoniști pe John Wayne (un «veteran al genului») și Maureen O'Hara (dreapta). În fotografie apare fata (din film) a lui Lintock (Stefanie Powers) și în film băiatul (din viață) al lui Wayne: Patrick Wayne.

«Cow-boy-ul și doamna», realizat de C. Porter în 1939 era susținut de două vedete ale filmului american: Gary Cooper (un clasic interpret al eroului leal și curajos de western) și frumoasa Merle Oberon (atît cît se vede de sub pălărie).



Și iată un surogat de western, o copie palidă ce face să pălească și mai mult celebrele «Fețe palide» ale preeriei.
(Old Shatterhand)

«Se pare că Ford a vrut să facă din «Diligența» un monument de neuitat închinat gloriei westernului». *(J.A. Legrand)*



face
ci în
t de
ulte.
chiul
ge-
a ce
nuri
stru
țară.



PARODIA ȘI WESTERNUL

O intenție parodică poate să fi existat la început în filmul **Harold Lloyd cow-boy.** Eroul imperturbabil, sigur de sine, își ține în șah adversarii, din față sau din spate, aparent fără să fie atent la ceea ce se petrece în jur. Pe parcurs, eroul intră însă în pielea personajului, și marioneta se preface în om — este adevărat într-un om dotat cu reflexele și precizia unui mecanism perfect reglat la condițiile de pericol permanent al epocii. El termină de altfel în stilul propriu comediilor sale, în happy-end; căsătorit, își privește copiii care i-au moștenit ticurile și care, în joacă, se pregătesc pentru viața de Vest. Gluma e permanentă, dar Lloyd nu persiflează. El glumește din cînd în cînd și pe propria sa socoteală, pentru că atras de viața irezistibilă a aventurii, nu reușește să se încadreze în ea.

În **Fatty, șerif,** eroul conștient de importanța și onorabilitatea funcției pe care a primit-o, sosește într-un tipic orășel de vest, călare pe un măgăruș. La porțile orașului un cimitir imens, cu morminte proaspete, se întinde pînă în zare. **«Este cimitirul șerifilor!»** i se spune. Intrînd în oraș, e nedumerit cînd trece prin fața unui han ciudat, unde zărește cîte-o femeie plîngînd la fiecare fereastră. **«Este Pensionul văduvelor de șerif»,** i se comunică încă o dată cu tonul precis al celui ce spune un lucru banal. Și Fatty simte cum spaima difuză începe să-l înconjoare din toate părțile. Efectul comic rezultă aici din autenticitatea cît mai deplină a unui climat sufletesc, din cochetăria cu groaza. Atmosfera tipică a Vestului e înzestrată cu atîta vitalitate încît se opune intențiilor parodice, și împotriva artistului, se impune a fi luată în serios.

Lupino Lane este un fricos băiat de prăvălie, care se împiedică și cade de trei ori pe minut. Pentru ochii frumoși ai fetei, se va duce însă să înfrunte pe temutul Jack cel negru, teroarea ținutului. Noi zîmbim pe seama stîngăciei lui, care, în mod curios, se va dovedi mult mai eficace decît violența brutelor pe care trebuie să le întîmpine, și nu ne îndoim nici o clipă de realitatea eroului și a sincerității comportării sale.

PARODIA WESTERNULUI

Filmele recente **Joe Limonadă, Fernand cow-boy** continuă astfel o tradiție străveche, dar cu mult mai puțină vervă și inspirație. Parodia este folosită în continuare drept un pretext, la care se renunță apoi, pentru a se participa cinstit la joc. Fenomenul e cunoscut și în literatură. Cervantes a conceput pe Don Quijotte ca pe o mască livrescă, prin care intenționa să realizeze o satiră a romanului cavaleresc al epocii. Pe drum însă paiața a refuzat să se lase mînuită de sfori, s-a revoltat împotriva stăpînului său, revendicînd dreptul la o existență umană profundă. Literatura populară, naivă și exagerată, cu efectele senzaționale ale întîmplărilor și sentimentalismul real al eroilor își demonstra în însuși laboratorul de creație al marelui scriitor, trăsăturile necunoscute, nebănuite, dar viabile și necesare ale existenței sale. La fel s-a întîmplat și cu bonomul Pickwick, imaginat de Dickens ca un subiect amuzant de foileton, dar care a spart cadrul sumar al caricaturii, pentru a-și descoperi o căldură și o noblețe sufletească, cuceritoare.

DONALD COW-BOY

Un capitol aparte constituie tema western în filmul de animație, de la șoricelul Mickey și rățoiul Donald, pînă la Dick și Jerry, trecînd prin școlile iugoslavă și cehoslovacă, care-l folosesc cu încîntare predilectă sau parodică (amintim de cunoscutul **Cîntec al preeriei** al lui Trnka). Universul grațios, subtil, al animației, în întregime plăsmuit de fantezia artistului, contrastează în chipul cel mai absolut cu realitatea directă, brutală a westernului. Cu toate acestea atracția există și continuă să se exercite. Explicația constă — poate — în punctele comune ale celor doi eroi, amîndoi fiind personaje «dintr-o bucată» reduse la esență cu valoare de simbol.

SINGURI ÎN FAȚA DESTINULUI

Cum de a fost însă posibilă dezvoltarea formulei comice într-un gen atît de diferit și de îndepărtat ca mentalitate? O legătură, totuși, există între cele două personaje deosebite — eroul grav, construit «dintr-o bucată» al westernului și cel destructiv al burlescului. Și unul și altul sînt refractari vieții sedentare, duc o existență nomadă, vin de nu se știe unde și vor pleca la sfîrșit nu se știe încotro. Societatea îi întîmpină pe amîndoi de cele mai multe ori cu ostilitate, rareori cu indiferență, niciodată cu brațele deschise. Cu violență pe eroul din epopee, cu sarcasm pe eroul burlesc. Și într-un caz și în altul ei sînt singuri în fața destinului, trebuie să-și îndeplinească misiunea și să rezolve problema, fără nici un ajutor din afară. Nevoile fizice ale existenței nu-i preocupă, trăiesc parcă exclusiv pe plan spiritual. Și poate că apariția lor este întîmpinată cu ostilitate pentru că prezența lor ridică pentru cei din jur o problemă acută de conștiință — dreptate în «western», bunătate în «comedia burlescă».

I.C.



Intîlnirea tinerilor fugari din Diamantele nopții cu bătrînii cu fețe desfigurate care îndreaptă puștile asupra lor continuă panica sub care se dezvoltă acțiunea filmului.



Vaghe stelle dell'Orsa — ultimul film al lui Visconti — transpunere modernă a Electrei, aparține și genului polițist prin tensiunea care apasă asupra unor personaje (aici Claudia Cardinale).

PUNCTE DE VEDERE

ci ne ma

Cea de-a doua IDENTITATE

Într-o prefață celebră, Malraux observa că Faulkner introduce tragedia greacă în ambianța aventurii polițiste (autorul «Condiției umane» recomanda cititorului francez romanul «Sanctuar») De atunci remarca a devenit un punct de reper, fiindcă ea a permis radiografia unor trăsături ale artei moderne. De îndată ce lectura e o incursiune în niște lumi suprapuse, nu pot fi concludente impresiile fugar constituite, fără efortul de a arunca o privire și dincolo de realitatea imediată a operei.

Există adesea un strat exterior, zona de atracție directă (scrîșnet al ciocnirilor, suspensie, încordare, senzualitate, șir neîntrerupt de fapte) care favorizează un contact spontan, nemijlocit cu cititorul. Chiar pe acest plan unitatea e riguroasă fiindcă sînt respectate prerogativele genului și un înțeles sumar se degajă lesne.

Cine se încumeta să pășească mai în adîncime descoperă însă și alte resorturi invizibile de la suprafață. De o conformație complexă, cu mai multe trepte de captare, opera adăpostește uneori abia în regiunile mai profunde sensurile ei reale: dezvăluiri ale psihologiei, algebră a sentimentelor și a cugetărilor, subtext liric-filozofic.

Dacă, grăbită, critica nu sesizează relația subtilă de planuri, ea poate absolutiza un singur traseu, de obicei cel concret-palpabil, învelișul epidermic care, izolat de rest, duce la concluzii limitate.

Mi-am amintit fraza lui Malraux citind auto-comentariul scris de Visconti la **Vaghe stelle dell'Orsa,** film contestat și apărat cu vehemență în critica occidentală (textul este reprodus de revista «Cahiers du Cinéma», nr. 174 din 1966). Ceea ce l-a nemulțumit pe regizorul italian a fost indiferența cu care unii cronicari au trecut peste intersecția de motive relevată și învăluită concomitent de film. Transpunerea modernă a Electrei, **Vaghe stelle dell'Orsa,** aparține și genului polițist prin tensiunea bănuielilor care apasă asupra unor personaje. Undeva se ascunde un vinovat, indiciile se strîng dar se și resfiră, suspiciunea răscolește existențele. Deși la început totul pare clar, mai tîrziu rețeaua firelor se complică, reacțiile ajung obscure iar personajele capătă o ambiguitate imprevizibilă inițial. «Polițismul» e un intermediar al tragicului. Să așteptăm să vedem în ce măsură filmul exprimă intențiile lui Visconti. Oricum, regizorul își pledează cauza folosind, fără o referință directă, termenii ecuației propusă de Malraux.

Nu putem găsi o asemenea dualitate a structurii și în alte filme de notorietate contemporană? Dacă da, menirea criticii ar fi și aceea de a stabili nu numai elementele fuziunii, dar și gradul ei de organicitate.

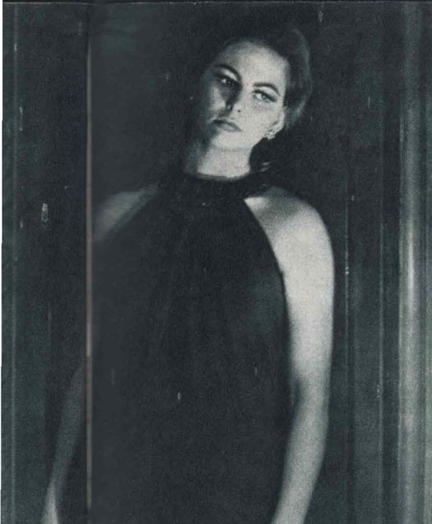
Hatari relatează momente palpitante din acțiunea de prindere a unor animale sălbatice. Este filmul lui Howard Hawks doar un documentar pasionant cu popasuri ici-colo rezervate relaxării sentimentale? Fără a atinge o metafizică a sublimului, cum pretind unii comentatori entuziaști, totuși **Hatari** explorează admirabil o tipologie cu natura ei contradictorie. Bărbatul dur, temerar, pentru care primejdia este o stare prielnică, se mișcă stîngaci, greoi printre mobilele casei. Spațiul lui de desfășurare este cîmpia nesfîrșită, condiția de manifestare, viteza dementă a mașinii, înfruntarea cu bestia hărțuită. Cu ochii sticloși, cu strigăte barbare, cu o iluminare de extaz a privirii își cheltuie el virilitatea în timpul cursei. Lîngă femeie însă, toate tentativele de expansiune afectivă se termină în ridicol (mînjitul cu cremă, răsturnarea obiectelor, ivirea elefanților în momentul mărturisirii amoroase). Eroul viteaz, dar naiv, stîngaci în comunicarea sufletească trebuie să parcurgă încă un stadiu de inițiere pînă a ști să fie afectiv, tandru și chiar să-și cristalizeze lui însuși stările sufletești. Elemente ale acestei comportări au fost studiate. Filmul devine astfel o subtilă descripție psihologică travestită în senzaționalele dezlănțuiri ale energiei.

Pornind de la un roman renumit al lui Fielding: «TOM JONES» filmul lui Richardson reconstituie peripețiile picarești ale eroului și totodată un secol trecut cu costumele, moravurile, felul său de viață. Este **Tom Jones** doar un film atractiv de epocă?

Pagini de efuziune romantică din roman (dragostea dintre cei doi tineri) sînt tratate în stilul lui Richardson cu un laconism al imaginii de carte ilustrată: e o beție a culorilor dar și un surîs detașat și amabil și malițios. Chiar spectatorului i se fac ochiade, e luat complice, ca să se amuze de întorsăturile evenimentelor. (Ne amintim falsa pudoare a băiatului.) Ironia nu mizează farmecul evocării, dar o adaptează spiritului avar în sentimentalitate, propriu veacului nostru. (Unele observații pătrunzătoare sînt consemnate în cronica din «Contemporanul» a Anei Maria Narti.) Ritmul frenetic al galopului în urmărirea vînatului ține mai ales de o surescitare modernă. Despre pictura apucăturilor vremii putem afirma că e făcută sarcastic cu satisfacția nemiloasă de a smulge măștile (educatorii lui Tom Jones, lumea saloanelor etc.). Deși băiatul trece prin întîmplări cu nonșalanță și cu un nedezmințit flegmatism, în el, latent, crește paradoxal și o mînie de inconformist, o revoltă răutăcioasă împotriva puritanismului. Știm că scenaristul John Osborne este și inițiatorul dramaturgiei tinerilor furioși, iar hotărîrea de a ecraniza romanul lui Fielding nu poate fi un rezultat al hazardului.

Bande à part istorisește pregătirea și executarea unui furt cu o succesiune îndrăcită de capcane. Este filmul lui Jean-Luc Godard doar un album de aventuri juvenile? În mod curios aparatul întîrzie mult asupra unor elemente neutre, dacă le raportăm la subiectul propriu-zis. O dimineață lăptoasă înfășoară orașul și apoi totul devine translucid, drumul, podul, grădinile dosnice, vila. Minute în șir e urmărită fuga fetei peste șanțuri, printre uluci, fără ca detaliile să limpezească datele intrigii. Peisajul se integrează în aventură dar nu pentru a i se subordona. Un comentariu care combină patosul cu ironia creează un fluid fascinant de poezie. Poate că faptele — momentele de animație — se dispun pînă la urmă doar ca ornamente de decor. Cît privește aventura, ea păstrează multă vreme formula jocului. Tinerii se amenință reciproc cu arme imaginare, mimează încăierări și asasinate, își închipuie plimbarea în mașină ca o nesfîrșită cavalcadă, cu urmăriri vijelioase și salturi acrobatice. Abia la sfîrșit, cînd gloanțele sînt veritabile și se comite un omor, jocul piere și o gravitate neprevenită îi covîrșește pe cei rămași în viață. Mișcarea în film este o continuă rotație: băieții schimbă între ei locurile în mașină, dansează circular în jurul fetei, se substituie unul altuia în dialogurile cu naiva lor victimă și iubită. În neobositul joc al rotației fata ar trebui să verifice sentimentele, să aleagă pe adevăratul partener. **Bande à part,** film al aventurii, e în cele din urmă un poem despre rătăcirile tinereții, despre o dragoste pierdută și o alta născută pe un fundal de tragedie.

Diamantele nopții (Jan Nemec), care a fost inclus și în programul Cinematecii, «transcrie» goana besmetică prin pădure a unor evadați dintr-un convoi fascist al morții. Nu vedem decît figurile răvășite de teamă, nu auzim decît gîfîitul fugarilor, murmurul frunzișului pe care ei îl despică, zgomotul crengilor prăbușite. Spaima e fizică, răspîndită în toate fibrele ființei și numai ea întreține alergarea fără răgaz. Întreaga dinamică a mișcării pe pămînt pare redusă la această defilare acerbă de arbori, care e pînă la urmă o încercuire nemiloasă fără ieșire. Întîlnirea cu bătrînii care abia se tîrăsc pe drum, au fețele desfigurate de vîrstă dar țin puștile încărcate îndreptate spre fugari, continuă panica aflată de la început la paroxism. Căci cîntînd cu gurile știrbe, dansînd cu pași poticniți, senilii paznici le joacă o farsă sinistră, îi supun la ultima umilință. Filmul e construit astfel direct pe violența groazei, o groază prelungită, aproape fără gradare. Acesta nu este însă decît primul strat în care senzațiile sînt liminare, fioroase chiar «monotone» în acuitatea lor. Mai răzbate însă



la intervale și o altă priveliște, o lume a tăcerii albe care întretaie delirul cruzimii. Fuga se întrerupe, ecranul capătă o stranie transparență și recunoaștem pervazul unei ferestre, grilajul unui cimitir, ulițele strîmte ale Pragăi. Sleit de foame și de oboseală, terorizat de amenințări, unul dintre fugari nu mai deosebește realul de imaginar coboară în transă și de aceea printre tenebrele pădurii apar, infinit de albe, scene disparate — amintiri ale copilăriei. Aici băiatul păstra încă un zîmbet vesel, avea chipul destins, părea că nu bănuie viitoarele catastrofe. Lumile nu sînt însă chiar atît de separate și de impermeabile. În însuși universul haluncinației — univers în care el ar vrea să se refugieze — se insinuează tot semnele prezentului, de nestăvilit, necruțătoare. Iată că băiatul e îmbrăcat și atunci în haine de lagăr, circulă absurd (gonit probabil de ritmul real trepidant de pe celălalt plan) sare peste remorcile goale ale tramvaielor și e urmărit apoi de priviri suspicioase. Ce se petrece? Succesiunea imaginilor nu e totdeauna inteligibilă dar, evident, groaza a pătruns și în memorie (memoria visului), a răvășit toate adăposturile. Nimic nu mai rămîne intact, nici măcar amintirea consolatoare a copilăriei. Nu mai există posibilitatea de retragere și de uitare, o eroziune criminală nu iartă nici un ascunziș de gingășie. Cu reminiscențe din Kafka, influențat de Alain Resnais, în dialectica dintre memorie și uitare, filmul experimental al regizorului ceh dezvăluie ororile fascismului printr-o patetică alternare de concret și oniric.

Probabil că prea puține elemente apropie între ele filmele citate dar fiecare în parte sînt constituite pe o suprapunere, pe un paralelism între dinamica exterioară și semnificațiile lăuntrice. E o particularitate a multor opere contemporane care îndeamnă la forări răbdătoare și calificate. Filoanele sînt greu de epuizat prin analiză iar efortul conjugat al criticii s-ar putea îndrepta tocmai către receptarea și interpretarea din mai multe unghiuri a sensurilor conținute. Bineînțeles că hotarele supozițiilor critice sînt impuse de însăși opera examinată, care are niște date obiective, cu o acoperire exactă. Fără această admitere a perimetrului care fixează hotărît o limită deplasărilor, orice opinie riscă să alunece în gol, să piardă suportul sigur al adevărului.

S. DAMIAN

70 de ani

de la primele proiecții cinematografice din România

Acum 70 de ani, la 27 mai 1896, bucureștenii aveau ocazia să urmărească prima reprezentație cinematografică.
Reproducem, din presa timpului, cîteva mărturii legate de acest eveniment.

culese de **B.T. RÎPEANU**

Și iată, voi toți cei ce doriți să vă minunați: Bucureștiul va poseda într-un timp mai scurt decît cel necesar pămîntului să se rotească în jurul său, un spectacol minunat, magic, abracadabrant, care va fi trufandaua trufandalelor. Este cinematograful, acel faimos aparat, de fotografie vie, care face tot Parisul să fugă la Grand Hotel. Bucureștiul va fi, timp de cinci minute, Paris. Publicul se va putea crede pe bulevarde, pentru că va vedea mișcîndu-se în fața lui acea viață febrilă a Parisului, cu mașini de toate felurile, pietoni și biciclete, magazine și monumente. În fine, el va fi transportat pe malul mării, pe una din plajele cele mai cunoscute, pentru a asista la o baie comună.

Această nouă invenție datorită domnului Lumière, și despre care am vorbit deja în coloanele noastre, a minunat lumea științifică a Parisului, și cînd aparatul a fost instalat la Grand Hotel, era atît de multă lume, încît trebuia ținută cu sergenți. Dar ceea ce a impresionat cel mai mult este tabloul care reprezintă sosirea trenului. Publicul s-a ridicat de pe locul lui, văzînd sosirea locomotivei și vagoanelor încărcate cu pasageri. Cu toată bunăvoința de a spune tot, am promis că voi fi discret. În marele salon de la etajul I se va reprezenta CINEMATOGRAFUL».

L'Indépendance Roumaine nr. 5 786 din 23 mai 1896

Cine a iscodit asta, halal să-i fie! Că tare-i frumos! Am vizitat aseară sala de sus a Palatului Independenței și am admirat proiecțiunile cinematografice... Cinematograful este fotografie însuflețită... Îmi pare rău că cinematograful redă sub aceeași culoare albă a electricității totul, încît ți se pare că vezi cadavre și au obrajii rumeni și nu redă și zgomotul locului ce-l privim»...

(Lumea Nouă, nr. 537 din 31 mai 1896)

«În urma unui accident de electricitate, reprezentațiile cinematografice vor începe luni 27, ora 9 seara...

(L.I.R. 5 790 din 27 mai 1896)

«Și la noi cinematograful e la ordinea zilei. Dintre invențiile secolului nostru, el, împreună cu fonograful, au stîrnit mai mult decît toate, admirațiunea oamenilor și au devenit mai cu seamă un obiect de curiozitate pentru aceștia. El va păstra pentru generațiile viitoare evenimentele așa cum s-au petrecut în realitate... Se înțelege că cinematograful face mare senzație. În capitală, Direcția cinematografului a invitat presa la o serată care s-a dat în sala L'Indépendance Roumaine. Ar fi de dorit ca aceste interesante experiențe să continuie în fața marelui public».

(Adevărul din 2 iunie 1896)

Cronica cinematecii

EXTAZ

Este un film ceh, făcut de Machaty în 1933 și internațional celebru la vremea lui. Văzut astăzi, el explică de ce a meritat această celebritate, și totodată ne lasă pe gînduri văzînd cîte lucruri plicticoase și inutile poate conține o operă cîndva lăudată de opinia publică mondială.

Alături de lungimi insuportabile și metafore cinematografice ieftine (ca cele două cadre cu gîze), alături de jocul foarte cinematograf-de-altădată al protagonistei, alături de inadvertențe (eroii dansează vals pe muzică de blues), alături de multe lucruri enervante, întîlnim la tot pasul cadre fotografice admirabile, unghiuri operatoristice care și azi fac figură de noutate. Scenele de dragoste trupească sînt totodată decente și complet descriptive, obținute cu mijloace de acelea despre care se zice că Columb ar fi zis: «simplu, dar trebuia să te fi gîndit la asta».

Extaz ne arată ce distanță mică poate fi între o capodoperă și un eșec. Dacă soțul eroinei interpretate de Hedy Lamarr ar fi fost un bărbat frumos, dar ciuruit de tabieturi tacticoase, de mici manii de om ticăit, pedant și chițibușar, cu conversație plicticoasă (sau chiar de loc), am fi înțeles exasperarea Hedy-ei, fuga ei în deșertul solitudinii, apoi, prin ricoșeu, beția păgînă de viață, de dragoste, etc., etc. Era de ajuns pentru asta ca soțul ei să fie bărbat frumos, întîi ca să justifice de ce l-a luat, iar al doilea pentru a pune în valoare oroarea tabieturilor sale. Cînd el, în noaptea nunții, extrage din buzunare vreo duzină de obiecte, le pune pe masă și începe să aranjeze aceste lucrușoare într-o ordine simetrică, cu o grijă de gospodar care aranjează mobilele în odaie, această secvență magistrală este anulată de urîciunea și amorțeala protagonistului, căci atunci cînd un soț este în așa hal de pocit și nesărat, e absolut inutil ca el să mai fie și maniac, după cum ne este perfect egal dacă, în plus, mai și sforăie. Curioasă artă acest cinematograf unde simplul fapt că un actor e personal frumos sau urît subliniază sau anulează o întreagă poveste!

Hedy Lamarr, celebră mai ales (dacă nu exclusiv) pentru frumusețea ei fizică, are o talie de lățimea șoldului și un profil de fotografie pentru poștale ilustrate. În schimb cînd e orizontală și relativ goală e de frumusețe uimitoare și regală, meritul fiind aici mai ales al directorului de fotografie care face din această banală muritoare o bună duzină de zeițe diferite.

TEXAS

Gary Cooper și John Wayne sînt eroii prin excelență ai filmelor zise western, adevărate «chansons de gestes», epopei ale cuceririi unui continent cît Europa, de niște derbedei vagabonzi care aduceau totuși o civilizație în unele privințe superioară celei din Europa părăsită. Șapte varietăți de Far-West-Story există: 1) Railway-stories, cu rivalități între companii de căi ferate; 2) Ranch-stories,

poveşti cu vaste ferme, uneori mari cît un judeţ, unde se cultivă pămîntul şi se cresc animale; 3) Revenge-stories, poveşti de răzbunare acute ca o vendetă sardă; 4) Indian-stories, rivalitatea dintre albi (civili sau militari) şi Pieile-Roşii; 5) Mine-stories, poveşti despre exploatări de mine preţioase; 6) Outlaw — sau desperados — stories, poveşti de bandiţi sau de oameni scoşi afară din lege, urmăriţi şi fugari etc.; în fine, 7) Marshall-stories, cel mai important, cel mai interesant, cel mai tipic gen de west-story, fiindcă defineşte complet trăsăturile aşa de originale ale cuceririi fără război, fenomen unic în toată istoria lumii. Filmul *Texas* face parte din această categorie. Aventuri unde eroul nu e nici vînătorul de bizoni, nici despotul proprietar de kingranch (ranch regal), nici ghidul care dibuieşte, nu se ştie cum, drumul posibil prin inaccesibile sălbăticii, nici prospectorul de metale preţioase sau de petrol, nici poştaşul care conduce primejdioase diligenţe, — ci: *şeriful*, *marshall*-ul, un William Cody zis Buffalo Bill, un Wyat Earp, sau faimoşii Texas Rangers, figuri legendare, a căror faptă nu seamănă nici cu a căpitanului de oaste, nici cu a cruciatului medieval, nici cu a detectivului de afaceri criminale. Adversarul acestui neînfricat cavaler este... toată lumea; duşmanul lui e anarhia generală, *anarhia colectivă* (dacă se pot împreuna aceste două contradictorii cuvinte). El are de luptat cu individualismul exacerbat al unor oameni beţi de libertate; nişte oameni pentru care omorul era singurul mod serios de a rezolva o problemă. Şeriful, marshall-ul trebuia să fie omul care trage cu pistolul cel mai iute; care trage «întîi», dar care trage rar, şi mai ales care trage totdeauna «după», adică după ce nici o altă ieşire nu mai există. Un duel singular, o luptă «în doi», între *un* om şi *toată* lumea cealaltă; o luptă în serviciul legii, al ordinei, al unui minimum de viaţă socială posibilă.

Primii actori care au jucat asemenea roluri erau: Max Andersen, Broncho Billy W.S. Hart, Tom Mix. Primul mare interpret al acestor marshall-stories a fost Gary Cooper şi a rămas pînă în anii din urmă exemplarul de cea mai bună calitate — deşi cariera lui actoricească a îmbrăţişat o mulţime de alte aspecte. Gary Cooper merge *pari passu* cu însăşi evoluţia westernului, de la legendă fantezistă la epopee realistă şi pînă la westernul psihologic, unde eroul capătă figura melancolică a omului care, oricît de bine intenţionat ar fi, tot apăsat sufleteşte se simte de faptul că el trebuie cu mîna lui să ucidă totuşi (este problema morală a lui Gary Cooper în *The Virginian*). În *Texas* găsim de asemenea multe trăsături de western evoluat. Eroul trage gloanţe puţine; piei-roşii nu apar de loc; femeia nu mai e o fiinţă pasivă, nu e doar *ocazie* de întîmplări, ci *cauză* de întîmplări. Aici eroina are rol activ. Iar pigmentul poveştii este picanta împrejurare că judecătorul din acel oraş este în fond şi şef al bandiţilor. «Modernă» de asemenea şi purtarea lui Gary Cooper (devenit şerif), care nu-l sancţionează pe acel magistrat gangster, ci-l împinge să devină «adevărat jude». Numai după ce constată că el nu se poate îndrepta, îl pedepseşte. În toate aceste atît de dinamice împrejurări, Gary Cooper e de o «nonşalanţă» imperturbabilă. Este acel «stil decontractat» care l-a făcut ilustru, este expresia lui totodată virilă şi blîndă, gravă şi ştrengărească, intransigentă şi prietenoasă; este jocul fizionomic miliardar al feţei sale, bogăţia lui de expresii absolut inimitabilă. Iar partenerul său, bătrînul judecător bandit (actorul Walter Brennan) este un vrednic partener, în acest film care e printre cele mai bune ale unui gen unde exemplarele se numără dacă nu cu miile, în tot cazul cu sutele. Regizor: Wyler; titlul exact: *The Westerner*.

RUDOLPH VALENTINO

este inauguratorul divismului, al star-sistemului. Primul (cronologic) şi cel mai intens idol al noii mitologii. Desigur, amorul unanim stîrnit de el în populaţia feminină era meritat. Rareori o făptură omenească aliase aşa de bine virilitatea cu dulceaţa, fermitatea cu afecţiunea, energia cu distincţia, vitejia cu spiritualitatea. Privirea lui (unul din ochi avea vedere slabă) avea ceva enigmatic şi misterios. Trupul său avea agilităţi de acrobat şi de dansator. Dar nu numai atît. Valentino a fost şi un mare actor. Sobrietatea jocului său într-o eră a gesturilor frenetice este de necrezut. De altfel *Fiul Şeicului* se numără printre puţinele filme mute care se pot suporta azi. Galeria de portrete (Montagu Love, şeful bandiţilor, Karl Dane, slujitorul lui Valentino, dar mai ales George Fawcett, personajul comic, care aduce în film o avalanşă de gaguri vrednice de un Chaplin), apoi frumuseţea cavalcadelor în deşert, fără să mai vorbim de pugilaturile unu-contra-zece, care aci au valoare inaugurală; căci cele ale lui Douglas Fairbanks sînt absolut identice. Pînă şi ideea lui Don X duelîndu-se cot la cot cu taică-său, Zorro, a fost o idee luată aidoma din *Fiul Şeicului*, din acest excelent film al lui Fitzmaurice, un clasic al regiei, autor al unor opere celebre ca *Mata Hari* (cu Greta Garbo, Ramon Novarro), *Îngerul întunericului* (Ronald Colman, Vilma Banky), *Cum mă doreşti* (după Pirandello, cu Greta Garbo şi Erich von Stroheim).

Florey, cunoscutul regizor hollywoodian, cel mai bun prieten al lui Valentino, spune despre el aşa: «Da... era un băiat foarte straniu... În realitate, viaţa lui stîrneşte întristarea noastră (pitoyable). Acest prinţ al dragostei, acest Don Juan la care nici o femeie de pe lume nu se gîndea fără ca să tresară, acest om ştia că nu putea fi amant. Nopţi întregi l-am văzut plîngînd, de disperare. Prima lui nevastă a fugit în noaptea nunţii».

Este oare aci o reprobabilă indiscreţie care umbreşte mitul lui Valentino? Cred că nu. Cred că această revelaţie e ca o confirmare simbolică. Acest bărbat splendid, iubit de toate femeile pămîntului, nu putea aparţine uneia, uneia singure. Şi parcă natura însăşi a colaborat, cu puterile ei, ca să statornicească această puritate de statuie. Iar moartea la 31 de ani a însemnat de asemenea oprirea întru veşnicie a unei frumuseţi ferită, ca şi aceea a statuilor, de urîciunea bătrîneţii.

D.I. SUCHIANU



CARTEA DE FILM

UN DON QUIJOTE CARE ÎNVINGE

JAY LEYDA: Films beget films — compilation films from propaganda to drama. *Allen Unwin.* **London, 1964**
(Filmele dau naştere altor filme. Filmele de compilaţie dintr-o pledoarie pentru dramă)

Jay Leyda, cunoscutul istoric al cinematografiei, îşi face un punct de onoare din abordarea unor subiecte aparent prea comune pentru a ispiti pe cineva. Don Quijote *sui-generis*, Leyda, duce bătălii care stîrnesc de aceea iniţial zîmbete sceptice, dar le cîştigă totdeauna impunîndu-şi o contribuţie substanţială. Leyda este — paradoxal — un Don Quijote care învinge mereu. Tema ultimei sale lucrări este istoricul şi definirea problematicii filmului de montaj — sau cum îl numeşte autorul lucrării, al filmului de compilaţie — adică al acelor opere cinematografice a căror existenţă *începe* la masa de montaj, ele folosind doar pelicule gata impresionate de alţii, în trecut şi cu alte intenţii decît cele ce şi le propune compilatorul (evident că Leyda foloseşte termenul de compilare fără nici un sens pejorativ!)

Leyda porneşte de la constatarea că fiecare cadru al unei cronici cinematografice (jurnal de actualităţi sau documentare) are o dublă încărcătură: el conţine o informaţie şi totodată «toate elementele (formule) care fac posibile comunicarea conţinutului informativ». «Nu se pot schimba elementele dinăuntrul unei bucăţi din jurnalul cinematografic, totuşi aceste fragmente pot fi mînuite în raport cu altele — însă numai dacă întregul lor conţinut a fost studiat. Din asemenea studiu şi mînuire s-a născut arta filmului de montaj».

Jay Leyda studiază în amănunt istoricul filmului de montaj de la începuturile sale (constatînd că primul montaj de acest fel — realizat de Edwin Porter în 1902 — a fost anterior chiar primului jurnal cinematografic periodic — cel editat de Pathé Fréres în 1910) şi precizează rolul istoric al regizoarei sovietice Esther Shub care în 1922 a pus bazele serioase ale genului, ea fiind cea datorită căreia «noua formă cinematografică a fost descoperită şi perfectată». Cartea conţine o analiză pertinentă a evoluţiei genului parcurgînd analitic operele lui Hans Richter, Cavalcanti, Ivens, Dovjenko, Cartier-Bresson, Nicole Védrès, Leiser, Legg, Rossif Rotha, Marker, Thorndike, Resnais ş.a.

Una din concluziile importante ale acestei analize istorice este cea privind sensurile şi scopurile acestui gen care a avut o pondere mare înainte de toate în domeniul propagandei (în timpul celor două războaie mondiale, de pildă, filmul a cunoscut o dezvoltare deosebită, demonstrînd, dincolo de butada unui general german (războiul va fi cîştigat de acea ţară care posedă cele mai bune aparate de filmat) un fapt devenit astăzi axiomatic; viabilitatea ideologică şi artistică a realizatorului acestor filme determină adevărata lor valoare.

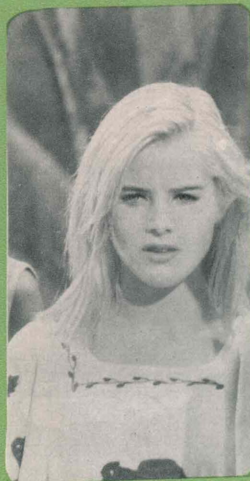
Filme de montaj ca *Istoria războiului civil* (Dziga Vertov), *Căderea dinastiei Romanovilor* (Shub), *Madrid 1936* (Luis Bunuel), *Cezarul galben* (Cavalcanti), *Zile de glorie* (Visconti şi de Santis), *Noapte şi ceaţă* (Alain Resnais), *Viaţa lui Adolf Hitler* (Paul Rotha) *Paris la belle* (Jacques şi Pierre Prévert), *Miracolul rus* (Thorndike) şi altele încă, au devenit clasice ale genului, filme de mare popularitate şi eficienţă. Leyda analizează în acelaşi timp utilizarea genului înăuntrul filmului artistic jucat, citînd exemplele unor opere ca *Generalul della Rovere, Candida, Hiroshima, mon amour* sau *Jules et Jim*.

Astăzi filmul de montaj — o ştim de altfel şi din propria noastră activitate cinematografică — a căpătat o importanţă deosebită, iar dezvoltarea sa se arată rapidă datorită televiziunii. Leyda analizează de altfel într-un capitol aparte, intitulat «Ecran mai mic — audienţă mai largă», rolul special al acestui gen de filme în cadrul programelor TV.

Jay Leyda
FILMS BEGET FILMS
Compilation Films from propaganda to drama
George Allen & Unwin

Conţinînd totodată un bogat material faptic (chiar şi anecdotic) şi în plus cîteva apendice documentare de maxim interes, cartea lui Jay Leyda — prima de acest fel — descoperă un capitol important al istoriei cinematografiei şi are darul de a atrage atenţia asupra unui gen răspîndit, abordat adeseori de talente viguroase, dar rămas încă, pe nedrept — cine ştie pentru ce? — la periferia atenţiei criticii.

Ion BARNA



noaptea iguanei

O producție a studiourilor din S.U.A.

ADAPTAREA:
Anthony Veiller
John Huston după
Tennessee Williams

REGIA:
John Huston

IMAGINEA:
Gabriel Figueroa

MUZICA:
Benjamin Frankel

CU:
Richard Burton
Deborah Kerr
Ava Gardner
S. Lyon
Cyril Delevanti



Redactor-șef: Ecaterina OPROIU

Redactor artistic: Vlad Mușatescu
Prezentarea tehnică: Ion Făgărășanu

Redacția și administrația: București, Bd. Gheorghe Gheorghiu-Dej nr. 65

Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scînteii" — București

Abonamentele se fac la toate oficiile poștale din țară, la factorii poștali și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții. Exemplarul 5 lei

41.017



ci
nr 5
ANUL IV (41)
revistă lunară
de cultură
ne
ma
cinematografică